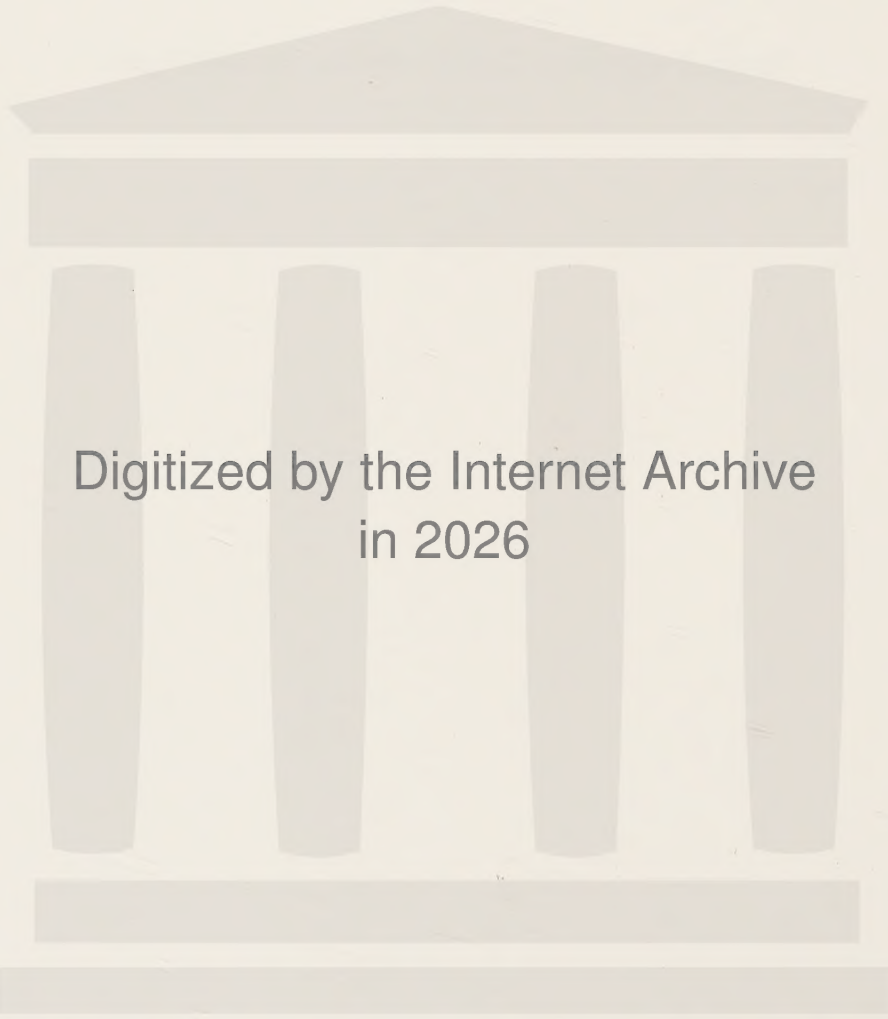


Svensk spelfilm under andra världskriget

Jan Olsson



Svensk spelfilm under andra världskriget



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41553411_0097

Svensk spelfilm under andra världskriget

Jan Olsson

LiberLäromedel Lund

Liber Läromedel
Box 1205
221 05 Lund

Detta arbete är utfört vid Litteraturvetenskapliga institutionen,
avdelningen för Drama Teater Film, Lunds Universitet

Omslag och layout: Ingvar Bylund



Omslagsbilden är hämtad ur Gustaf Molanders film Rid i natt (1942).

© 1979 Jan Olsson och LiberLäromedel Lund

ISBN 91-40-30265-2

Fotosats: Ytterlids Sätter AB, Falkenberg

Tryckning: Kristianstads Boktryckeri, Kristianstad 1979

Innehåll

Förord	7	UFA-trusten	57
1 Problemställning och metoder	8	Sammanfattning	57
2 Den svenska filmbranschens uppbyggnad – en översikt	12	4 Från Landstormens lilla lotta till	
Sandrew och Europa Film	13	Det brinner en eld	62
Krigsåren	16	Uppbrott från vad?	63
Kostnadsläget	17	Militärfilmerna	70
Biografägandet	19	Den modifierade militärfilmen	72
Filmutredningen	20	De seriösa militärfilmerna	78
Biograffacklig verksamhet	20	De två mönstren och deras förutsättningar	83
Branschfackliga organisationer	22	Spioner, "inre fiender" och andra samtidsmarkeringar	89
3 Sveriges Biograf- och Filmkammare och Internationella Filmkammaren	23	Den begynnande samtidsskildringen	92
Internationell Filmkongress i Berlin 25 april–1 maj 1935	23	Om "det olyckliga" som mått på en ändrad inställning till verkligheten	97
Den tyska filmkammaren	26	Alf Sjöberg och neutralitetens dilemma	101
Bildandet av Internationella Filmkammaren	27	<i>Med livet som insats</i>	101
Motiven för Internationella Filmkammarens bildande	30	<i>Den blomstertid . . .</i>	102
Filmfacklighet?	32	<i>Hem från Babylon</i>	103
Internationella Filmkammaren återuppstår – förspelet	37	<i>Kungajakt</i>	104
Berlinkongressen	39	<i>Hets</i>	106
Sveriges status visavi Internationella Filmkammaren	42	<i>Resan bort</i>	110
Problemet med den amerikanska filmen	47	5 Ockupationsfilmernas tematiska premisser	112
Internationella reaktioner	49	6 Det brinner en eld	114
Påtryckningar på Sverige	51	Handlingen	115
		Analys	116

7	Excellensen	124	10	Attentat i Paris – Attentatet –	
	Katolicism och nazism	124		Den osynliga muren	178
	Den förträngda verkligheten	126		Attentatsfilosofins framväxt	185
	Religiositet och estetik	129		Ondskans förutsättningar	191
	Omvändelsen	131		Den judiska frågan	192
	Existens och tro	133		Den onde och den gode tysken –	
	Subjektivitet och sanning	136		sammanfattande synpunkter	192
	Österrike som kulturell och politisk		11	Appendix	197
	miljö	140		Ockupationsfilmernas ekonomiska	
	Tillkomsthistoria	147		utfall	197
	Stolpe och Strindberg	148		Joseph Goebbels tal vid den Inter-	
	Försoningstanken	150		nationella Filmkongressen i	
	Påtryckningar	155		Berlin 1935 och vid IFK:s åter-	
8	Lev farligt	158		upprättandet 1941	199
	Tre romaner	158	12	Noter	209
	Lev farligt – roman och film	158			
	Analys	161	13	Förkortningar, källor och register	241
9	Mitt folk är icke ditt	168		Förkortningar	241
	Mitt folk är icke ditt	168		Källförteckning	241
	Ditt folk är icke mitt	168		Personregister	248
	Filmen	169		Register över filmtitlar	252
	Beroendet av Det brinner en eld	175	14	Summary in English	254

Förord

Förutsättningen för denna avhandling har varit tillgången till de svenska filmer från krigsåren som finns på Svenska Filminstitutets Cinematek. Att få ta del av filmer deponerade där är ingen självklarhet, därför ett varmt tack till institutets förre chef, Harry Schein, liksom till Svensk Filmindustris verkställande direktör, Kenne Fant. Sandrews, Television och Smalfilm och Sveriges Radio har också generöst ställt material till förfogande.

I det praktiska arbetet har jag haft stor hjälp av Svenska Filminstitutets personal, liksom av personalen vid Institut för drama-forskning, Lunds universitet. "Holger och Thyra Lauritzens stiftelse för främjande av filmhistorisk verksamhet" har genom ekonomiska bidrag stött mitt arbete.

Ett tack riktas till alla som under arbetets gång bistått mig med upplysningar, kritik och uppmuntran.

Lund och Löderup i juni 1979

Jan Olsson

1 Problemställning och metoder

Föremålet för denna undersökning är den svenska filmbranschen kring krigsåren och de av kriget präglade svenska spelfilmerna. Det förefaller inte meningsfullt att precisera en mer definitiv tidsgräns, än den ovan angivna "krig krigsåren". De beskrivna förhållandena och filmerna förstås bäst som ett led i ett utvecklingsförlopp utan exakt angivna ramar.

Utgångspunkten är att relatera filmbranschen och de behandlade spelfilmerna till kriget. De filmer som inte har någon sådan omedelbar relation faller därför bort, liksom all dokumentär- och kortfilm.

Filmerna är präglade av en rad faktorer, förutom sin anknytning till kriget. Filmen är en vara som helst skall ge producenten de investerade pengarna tillbaka och helst något därutöver. För att en film skall gå ihop måste den appellera till publiken, den måste vara utformad på ett sådant sätt att människor är beredda att betala för att se den. Producenten måste spekulera i vad som kan förväntas intressera den stora massan. Publikens intresse är en följd av en mängd svårbestämda orsakssamband. Men på ett eller annat sätt fanns det en förbindelse mellan kriget som en del av verkligheten och de behov av och intresse för filmämnen som människor kunde förväntas hysa i beredskapstidens Sverige.

Relationen mellan kriget och filmernas innehåll skulle kunna vara rent negativ. Man skulle kunna tänka sig att det folk ville se på bio helst skulle sakna relation till en påträngande krigisk verklighet – att behovet av eskapism skulle dominera tidens filmer. Den idylliserande filmen som är typisk för svenskt 30-tal fanns delvis kvar under krigsåren, men otvetydigt ansåg producenterna det påkallat att dessutom behandla ämnen med militär anstrykning på ett annat sätt än i fredstid och att ge större utrymme åt kvalificerat litterärt stoff.

Producenterna tycks ha haft ett behov av att legitimera sin medvetenhet om skeendet ute i världen genom att luckra upp militärfilmernas gestaltningskonventioner och genom inflikade beredskapsepisoder i de mest omöjliga sammanhang. Kring 1942 när kriget började vända gjordes några historiska filmer som hade allegorisk tillämpning på kriget – *Rid i natt* är den mest kända av dessa. Ännu senare – i slutet på 1943 och under 1944 – när Hitlers segerrika trupper slagits till reträtt på alla fronter, var det så dags för svensk film att behandla ämnen med direkt anknytning till världskriget. Handlingen i de fem svenska filmer från 1943 och 1944 som behandlar militära ockupationer utspelas i samtiden, men de stridande ländernas soldater bär symboliska

uniformer, något som var ett villkor för censurens godkännande.

Huvudparten av avhandlingen ägnas åt analys av dessa fem filmer, men dessförinnan görs en snabbskiss av filmproduktionen från krigsutbrottet fram till *Det brinner en eld* – den första av ockupationsfilmerna – via militärfilmernas utformning, de inflika-de beredskapsinslagen och de historiska allegorierna. De tematiska mönster som finns i denna kedja av filmer är indirekt en produkt av kriget och krigslyckans växlingar.

Den återverkan från tidshändelser som kan spåras ligger på en nivå ovanför filmbo-lagen, nämligen i den svenska utrikespoliti-ken och dess bedömning av krigskonjunkturer-na. Denna bedömning styrde Statens in-formationssstyrelse (SIS) som bevakade UD:s synpunkter i Statens biografbyrå. Bio-grafbyrån hade att tillse att film som kunde skada rikets relation till främmande makt inte fick godkännas för biografvisning. Den sk utrikespolitiska normens tillämpning under krigsåren är noggrant undersökt i Arne Svenssons doktorsavhandling *Den poli-tiska saken*.

De bedömningar som censuren gjorde i slika frågor påverkade självfallet producen-terna. Filmer som var mera utmanande i sin behandling av kriget än den officiella utrikespolitiska linjen hade ingen möjlighet att bli släppta genom censurens nålsöga. På så sätt bestämde den svenska utrikespoliti-ken indirekt de svenska filmernas gestalt-nings av världskriget. Den utvecklingslinje som kan spåras i filmernas behandling av kriget är således kopplad till den svenska utrikespolitiken, som ju syftade till att till nästan varje pris hålla Sverige utanför kri-gets – neutralitet i strikt mening tillämpa-des däremot inte. Hänsynstagandena till de krigsförande parterna var konjunkturbe-tingade, den presumptive segren hade störst framgång i sina påtryckningar – in-

ledningsvis Tyskland, sedan de allierade.

Tyskvänligheten i krigets inledning hade sin motsvarighet i filmbranschen utrikes-affärer. Den svenska filmbranschen samar-betade från mitten av 30-talet med den In-ternationella Filmkammaren (IFK), en sammanslutning av ett antal europeiska länders filmbranscher, där tyska intressen spelade en dominerande roll. För tyskarna hägrade målet att genom IFK förbättra den tyska filmbranschen brydsamma ekono-miska läge och att stoppa antityska filmer, så kallade "hetsfilmer". Den svenska film-branschen kom genom sitt engagemang i IFK att fungera som Goebbels emissarie i Sverige, bl a publicerades uttalanden mot franska antityska filmer i branschen tid-skrift Biografägaren. Parallellt med IFK ut-nyttjade tyskarna gängse diplomatiska ka-naler för protester mot misshagliga filmer.

Samarbetet med IFK blev besvärande un-der 1941, både för branschen och UD, ett indicium på detta är bildandet av För-eningen Sveriges Filmproducenter i sep-tember 1941. Den svenska filmbranschen ställdes vid denna tidpunkt inför långtgåen-de krav dikterade av tyskarna, bland annat total bojkott av amerikansk film. Bran-schen tycks i sina kontakter med IFK delvis överträtt UD:s instruktioner.

Samarbetet med IFK omnämns inte i gängse filmhistoriska översikter. Belysande för den bristande kännedomen om denna episod i svensk filmhistoria är Uno Asp-lunds kommentar i hans Chaplinbok, att Sveriges Biograf- och Filmkammare provi-soriskt upprättades 1939 för att hålla kon-takt med IFK, men att någon anslutning till IFK aldrig ägde rum. Sverige var medlem redan från starten 1935. I gengäld är Asp-lund den enda av svenska filmhistoriker, förutom Arne Svensson, som omnämner or-ganiseringen.

Under den tidsrymd som den svenska

filmbranschen samarbetade med IFK förekom det självfallet inte någon produktion av antityska filmer här hemma. Utträdet ur IFK, krigslyckans omsvängning och dess konsekvenser i tredje led över Statens biografbyrå, skapade förutsättningar för tysk-kritiska filmer, de tidigare omtalade ockupationsfilmerna.

Avhandlingens två utrymmesdigraste avsnitt ägnas dels åt analysen av de fem svenska ockupationsfilmerna *Det brinner en eld*, *Excellensen*, *Lev farligt*, *Mitt folk är icke ditt* och *Den osynliga muren*, dels åt rekonstruktionen av den svenska filmbranschens samarbete med IFK.

IFK krävde i sina stadgar vissa organisatoriska villkor för medlemsskap, bland annat ett visst mått av centralisering av medlemsländernas uppbyggnad av filmbranschen. Det är därför motiverat att något beskriva den svenska filmbranschens uppbyggnad och struktur under perioden. Förändringarna av produktionsinriktningen under krigsåren är en konsekvens av nybildningar och koncentrationstendenser i skuggan av den våldsamma konjunkturuppgången som kriget medförde för den svenska filmnäringen. Kunskapen om marknadsläget är en förutsättning för förståelse av produktionsinriktningen under krigsåren.

Avhandlingens metod är komparativ på flera plan: filmproduktionen ställs i relation till kriget och dess effekter på den svenska utrikespolitiken som styrde censuren tilllämpning och som i sin tur påverkade branschens utformning av krigsstoff i filmerna.

De fem ockupationsfilmerna diskuteras var för sig, men analysen syftar till att påvisa hur vissa genomgående storheter som den "gode" respektive "onde" fienden, plikt-begreppet, kärleksrelationen, motståndsrörelsen etcetera, är utformade. Att hitta likheter och skillnader.

Denna avgränsade grupp av filmer som tillkom i ett bestämt historiskt läge, med tydliga gränser för vad som kunde och inte kunde behandlas i en film utan att reta censuren, utgjorde otvetydigt en grogrund för typologisering. Enklare uttryckt: de fem filmerna är varann ganska lika på ett generellt plan, de utgör vad man kan kalla ett typologiskt mönster. Producenterna som gärna ville utnyttja kriget i sina filmer hade en ytterst snäv gestaltungsram att hålla sig inom, de strukturella likheterna filmerna emellan blev därför betydande.

Ockupationsfilmerna fungerade som ett slags försenat svenskt ställningstagande till kriget, de kom i en situation då den svenska opinionen hade behov att kanalisera sitt engagemang för de av Hitler förtrampade folken. Att filmerna kom till så pass sent hänger samman med filmmediets situation. För att belysa denna kommer förlagor och övriga versioner av de fem filmernas stoff att diskuteras tämligen ingående. Förändringarna från roman till film, från drama till film säger en hel del om filmens möjlighet till klarspråk, liksom om branschens anpassning av stoffet till sin speciella publik.

Ifråga om *Excellensen* och *Den osynliga muren*, som är baserade på kvalificerat litterärt material – Bertil Malmbergs drama "Excellensen" och Marika Stiernstedts roman "Attentat i Paris" – har det förefallit av intresse att ställa verken i belysning av författarskapen för att på så sätt kunna ge en fylligare bild av intentionerna bakom verken. "Excellensen" förekom i många versioner som modifierades i takt med krigsutvecklingen och opinionens svängningar.

Ytterligare en synpunkt på "Excellensen" är att Malmberg och Hitler vistades i samma geografiska och andliga miljö på 20-talet: Münchens källarlokal, som utgjorde samlingsplats för allsköns tänkare och

skönandar, varav en del befruktade Adolf Hitlers föreställningsvärld, liksom Bertil Malmbergs. Båda påverkades av München men i olika riktningar. Alfred Schuler har då och då framförts som en intellektuell länk mellan de två. Därför analyseras "Excellensen" mot denna bakgrund.

Det är en smula paradoxalt att "Excellensen" kom att fungera som motståndspjä. Uppenbarligen var Malmbergs tanke att tredje riket skulle kunna anpassas till den europeiska gemenskapen. Malmberg visste mycket om Tyskland, hans artikelserie och bok "Tyska intryck 1936" är ett initierat vittnesbörd från tredje rikets uppbyggnadsfas, med bland annat en skildring från koncentrationslägret Dachau. Koncentrationslägermiljön återkom i "Excellensen".

"Excellensen" är ett av krigsperiodens viktigaste konstverk, därför har analysen av "Excellensen" i dess olika versioner fått större utrymme än de övriga filmerna, som inte har samma ideologiska komplexitet.

Ambitionen har inte varit att ge en totalbild av krigsårens filmliv, historieskrivningen kring den svenska filmen har knappast mer än börjat. Denna bok är ett försök att belysa några aspekter av en, ur filmhistorisk synpunkt, ganska förbisedd period. Även utan stora fixstjärnor som Ingmar Bergman har filmproduktionen 1939–45 hög angelägenhetsgrad – kanske inte på det konstnärliga planet, men väl som dokument från en historisk situation som det är viktigt att dra lärdom av.

2 Den svenska filmbranschens uppbyggnad – en översikt

Den svenska filmbranschen under 1940-talet hade sina strukturella förutsättningar i två händelser i det förflutna:

1. Grundandet av AB Svensk Filmindustri (SF) den 27/12 1919. Dåtidens två konkurrerande företagsgrupperingar – AB Svenska Biografteatern (Svenska Bio) och AB Skandia – slogs då samman till en filmkoncern som nästan helt kom att behärska filmlivets alla aspekter i Sverige: ateljé, produktion, distribution och biografäggande.
2. Ljudfilmens genombrott i slutet på 20-talet som i ett slag förändrade grundvalarna för mediet tekniskt, konstnärligt och ekonomiskt.

Som en konsekvens av ljudfilmen genomgick filmmarknaden en strukturrationalisering. Ljudfilmen krävde en helt annan teknisk apparatur för inspelning och återgivning än stumfilmen. Nödvändigheten av omfattande nyinvesteringar i apparatur gör det motiverat att tala om en delvis ny industri.

Internationellt kom ägandeförhållandena drastiskt att förändras genom den nya teknikens frammarsch. Patentinnehav blev nyckeln till kontroll av filmbolagen. Språkgränserna blev en nästan oöverstiglig barri-

är för de mindre ländernas filmer. Det var inte längre möjligt att kalkylera med att spela in stora pengar utomlands, åtminstone inte för svensk film.

I stället måste bolagen räkna med att täcka sina inspelningskostnader på de svenska biograferna. Självfallet fick detta konsekvenser för utformningen av filmerna. De blev provinsiella, man satsade på typiskt svenska företeelser och förstärkte därmed beroendet av den svenska marknaden, man hamnade i ett ekorrhjul, som snurrade av egen kraft. 30-talets folkliga filmlustspel var till stor del ett resultat av ljudfilmens marknadsegenskaper. Under 20-talet hade receptet varit det motsatta; internationella samproduktioner, glättade filmer i mondäna överklassmiljöer.

Den begynnande nyetableringen av svenska filmproducenter i början av 30-talet motsäger inte de tidigare monopoliseringstendenserna, tydligast manifesterade i SF:s tillkomst. Ljudfilmsindustrin var en delvis ny bransch, marknadsförutsättningar helt andra än under slutet på 20-talet, då SF totalt dominerade svensk filmfabrikation. Genom att filmindustrin provinsialiserades genom ljudfilmen vidgades marknaden för svensk film i Sverige, medan marknaden för svensk film utomlands, trots tappra exportförsök, helt försvann. SF:s pro-

duktionsapparat var anpassad för en relativt liten produktion, men av sådan karaktär att den kunde säljas internationellt. När utlandet inte längre var att räkna med som avsättningsplats var SF inte heller intresserat av att ensamma täcka behovet av svensk film på den svenska marknaden, man producerade enbart för sina egna biografer. En volym på 6–7 egna produktioner tillsammans med importerad utländsk film räckte för SF-biografernas behov. Det bör uppmärksammas att SF också under dessa år hade stora interna problem att brottas med genom att man direkt berördes av Kreugerkraschen.

Förutsättningen för nybildningarna kring 1930 var övriga biografägars intresse av att kunna visa ljudfilm med svensk dialog på sina biografer. De kunde inte utnyttja SF:s filmer – bolaget ville naturligt nog hålla nyheten för sig själv. Härigenom uppstod ett behov av nya producentbolag, för att förse den stora grupp biografer som inte hade kontakt med SF med film. Publiken krävde att få se ljudfilm – svensk ljudfilm. Det var ju inte en lika stor sensation att höra en och annan tysk eller amerikansk skådespelare tala som att höra en svensk.

Uttryckt i siffror utföll den svenska filmproduktionen kring ljudfilmens genombrott så här: 1926 – 16 filmer, 1927 – 12, 1928 – 14. Åren 1929 – 7 och 1930 – 16 är att betrakta som gränsår då det producerades såväl stum- som ljudfilm. 1931 hade ljudfilmen helt slagit igenom, det året gjordes 29 svenska långfilmer. Under hela det följande decenniet ligger produktionen på mellan 20–30 filmer per år.

SF ökade inte sin produktion utan låg hela 30-talet på omkring 6–7 filmer årligen. Av de producenter som gjorde svenska filmer åren 1926–28 försvann så gott som samtliga när ljudfilmen slog ut stumfilmen.

Dessa småbolag, som Triumvir, Bewe, Tullberg och Petschler, hade inga finansiella återförsäkringar på biografsidan och ytterst begränsat aktiekapital, de mäktade därför inte investera pengar i nya och dyrbara apparater. Dock återkom en del av personerna bakom dessa bolag i nya filmföretag under 30-talet.

Med SF:s produktionskapacitet, som endast kunde utnyttjas av de egna biograferna, de tidigare producenternas avhopp och med en expanderande efterfrågan på svensk film var det naturligt med en del nyetableringar i samband med ljudfilmens genombrott. Flertalet av de nybildade bolagen lyckades skapa sig ett bestående fotfäste i branschen: AB Europa Film, Film AB Imago, AB Svea Film, AB Svensk Talfilm, AB Wive Film.

Sandrew och Europa Film

1930 bildades bolaget AB Europa Film som från starten enbart var ett produktionsbolag, utan egen ateljé eller biografkedja.

Utan vertikal integration, med verksamhet i näringens alla led, var det nödvändigt att etablera någon form av samarbete på biografsidan. För Europa Films del blev det Anders Sandrew som kontaktades.

Sandrew hade förvärvat sin första biograf, Metropol, 1926. 1928 utökade han rörelsen med Eriksbergsbiografen och premiärbiografen Astoria. Sandrew engagerade sig också i fastighetsaffärer. Med ljudfilmen sjönk priset på biograffastigheter som en följd av den allmänna deflationen och av att många biografägare inte tyckte sig kunna bära investeringar i den nya apparaturen, som kostade omkring 75 000 kronor. I detta läge köpte Sandrew.

1932 förvärvades Imperial och Kungsholmsbiografen, 1933 Grand, 1934 Carlton och Roxy, 1936 Victoria, 1937 Olympia och Alcazar, 1938 Lilla Essingen och Pelikanen, 1940 Bio Kino och 1944 Göta. Dessutom köpte Sandrew 1941 in sig i en biografkedja i landsorten, Royal Film AB.¹

Sandrew hade vid Europa Films start, i början på 30-talet, påbörjat en inbrytning bland Stockholms premiärbiografer och blivit en konkurrent till det mäktiga SF. Europa Film var i behov av en så effektiv lansering som möjligt i Stockholm för att skapa förväntningar ute i landsorten. Sandrew som själv inte producerade film var självfallet intresserad av Europa, svensk film sålde bättre än utländsk.

Europa Film, som ägdes av familjen Scheutz, hade vid starten ett aktiekapital på 10 000 kronor, som höjdes till 30 000 kronor 1933. Samma år bildade man ett ateljébolag – AB Europa Studio – och tillsammans med familjen Håkansson, som 1931 bildat AB Svea Film, införskaffades en biografkedja: Svenska Förenade Biograf AB. Detta bolag hade 1936 ett aktiekapital på 100 000 kronor, aktierna ägdes då av AB Adis, ett holdingbolag bildat av familjen Scheutz och AB Garant, ett holdingbolag bildat av familjen Håkansson.²

1936 fungerade Europa och Sandrew tillsammans som en mindre vertikal enhet, bägge bolagen saknade essentiella led för att var för sig fungera som en sådan enhet. Europa var visserligen på god väg, men man saknade premiärbiografer i Stockholm. Edvard Persson-filmerna, som var Europas guldgruva, hade sin premiär på Sandrews biografer fram till filmen *Blyge Anton* som 1940 gick upp på Europas egen premiärbiograf, Saga. Saga invigdes redan den 5 februari 1937, men Europa hade fortfarande sina stora premiärer hos Sandrew.

1940 övertog Europa biografkedjan AB

Stjärnbiografer och i början på 40-talet skaffade man sig ytterligare premiärbiografer i Stockholm; Folkan invigdes 20 november 1942 och Anglais invigdes 28 juli 1943. 1946 var Europa Films aktiekapital uppe i en miljon. I början på 40-talet var man helt oberoende av Sandrew.

Sandrew hade lyckats med att få rätten till några betydande amerikanska producers filmer – Fox och Columbia – men när Europa Film började att intressera sig för biografsidan och en del av småbolagen, bl a Wive och Svensk Talfilm utnyttjade SF, tvingades Sandrew själv gå in i produktionen för att få svensk film till sina biografer.

1938 ombildade Anders Sandrew sin biografkedja till ett aktiebolag; AB Sandrew Biografer. Samma år förvärvade han två ateljéer; Irefilms på Lästmakargatan – bolaget var i konkurs – och Cromos ateljé på Djurgården, Novilla. Samtidigt bildades bolaget AB Sandrewateljéerna.

För att förse rörelsen med film behövdes också producenter. Sandrew skaffade sig

Gustav Scheutz, Europa Films starke man, tillsammans med Liane Linden.



två. AB Terrafilm grundades 1938, liksom S Bauman Produktions AB, i bägge dessa bolag hade Sandrew betydande aktieposter. I praktiken fungerade bolagen som dotterbolag till Sandrewkoncernen.

Lothar Marmstedt, chefen för Terra, var en ambitiös producent, som satsade på en kvalificerat litterär linje. Marmstedt med egna erfarenheter både som regissör och producent, hade också några år varit filmkritiker – signaturen Siglon i Svenska Dagbladet.

Schamyl Bauman var av en helt annan inriktning, han blev känd för sina vardagsrealistiska komedier, filmer som sällan el-

ler aldrig gick med ekonomisk förlust. Bauman hade tidigare varit verksam hos Europa och banden mellan Europa och Sandrew markerades av att Per Scheutz ägde en betydande post i S Bauman Produktions AB från starten.

Sandrew hade med ens skaffat sig en position i partiet med Europa Film. Via Terra drevs en kvalitetslinje som ställde SF i bakgrunden, åtminstone fram till Carl Anders Dymlings tillträde. Men eftersom Sandrew var en klok man satsade han inte enbart på det litterära utan garderade sig med Bauman.

1939 bildades AB Sandrew-Bauman Film

Schamyl Bauman och
Anders Sandrew.





Olof Andersson, SF:s verkställande direktör 1928–1942, tillsammans med Anders Sandrew.

som fungerade som koncernens eget produktionsbolag. 1946 var Sandrew-Biograferna uppe i samma imponerande aktiekapital som Europa Film, en miljon kronor. 1948 ökades aktiekapitalet till två miljoner, samma år förvärvades ännu en ateljé; Centrumfilms på Gärdet.

De två före detta småbolagen blev under kriget betydande faktorer inom svensk film, med en komplett verksamhet inom näringsens alla sektorer. Tillsammans med SF utgjorde bolagen svensk films ryggrad. Sandrewbolagen och Europa Film konsoliderades genom kloka placeringar av det intjänade kapitalet, vilket möjliggjorde fortlevnad under bistrare år. De väldiga ökningarna av aktiekapitalen skedde genom överföring av vinster, så verksamheten lönade sig.

De svenska filmbolag som lyckats överle-

va under någon längre tid har samtliga haft relativt stor riskspridning genom engagemang på biografsidan och i distributionen, och för de allra största också på ateljésidan.

Krigsåren

Kriget medförde en rad förändringar för filmförsörjningen. Vår import av film – av hävd främst varit inriktad på ett fåtal länder: USA, Frankrike, England och Tyskland – naggades i kanten.

I Tyskland flöt produktionen som tidigare. Däremot stoppade kriget nästan omgående all fransk filmproduktion, i England minskade produktionen till hälften. Hollywood producerade som vanligt, men trans-

Tabell 1. *Filmutbudet i Sverige 1935–45*³.

År	Sverige %		England %		Frankrike %		Tyskland %		USA %		Övriga %		Summa %	
1935	20	(6,7)	19	(6,4)	23	(7,7)	23	(7,7)	198	(66,7)	14	(4,7)	297	(100)
1936	28	(8,6)	14	(4,3)	25	(7,6)	26	(8,0)	208	(63,6)	26	(8,0)	327	(100)
1937	23	(6,9)	32	(9,7)	41	(12,3)	32	(9,7)	180	(54,4)	23	(6,9)	331	(100)
1938	28	(8,7)	16	(5,0)	42	(13,0)	27*	(8,4)	191	(59,3)	18	(5,6)	322	(100)
1939	32	(9,3)	19	(5,5)	56	(16,3)	17	(4,9)	208	(60,5)	12	(3,5)	344	(100)
1940	36	(11,9)	21	(7,0)	34	(11,1)	24	(7,9)	170	(56,3)	17	(5,6)	302	(100)
1941	36	(12,0)	14	(4,7)	8	(2,7)	37	(12,3)	186	(61,8)	20	(6,6)	301	(100)
1942	34	(12,8)	21	(7,9)	7	(2,6)	28	(10,6)	158	(59,6)	17	(6,4)	265	(100)
1943	41	(15,5)	20	(7,5)	9	(3,4)	17	(6,4)	164	(61,9)	14	(5,3)	265	(100)
1944	44	(15,1)	28	(9,6)	6	(2,1)	11	(3,8)	191	(65,4)	12	(4,1)	292	(100)
1945	41	(13,4)	21	(6,9)	5	(1,6)	6	(2,0)	209	(68,5)	23	(7,5)	305	(100)

* Inkluderar från och med detta år även österrikiska filmer.

porten av filmerna över Atlanten vållade stora problem. För Sveriges del innebar detta att tillgången på utländsk film drastiskt minskade. Utbudet av film i Sverige sjönk också under kriget, samtidigt som efterfrågan på biografunderhållning ökade – fler människor såg färre filmer. Den franska filmen försvann i det närmaste från repertoaren 1941, den engelska behöll sin marknadsdel. Den amerikanska filmen minskade i absoluta tal, men ökade sin procentuella andel. Den svenska produktionens andel av utbudet ökade; den tyska filmen hade sin toppnotering 1941, då England och Frankrike hade kraftigt decimerat utbud gentemot föregående år.

Problemen med importen och den ökade efterfrågan på biografnöje under kriget (visserligen sjönk besöksfrekvensen under de första krigsveckorna, men snart passerades de gamla siffrorna) skapade förutsättningar för en ökning av den svenska filmproduktio-

nen. Den stigande efterfrågan medförde ett spekulativt startande av små producentbolag. Många trodde att nu skulle det äntligen vara ekonomiskt lönande att göra film. Det blev inte så. Småbolagen klarade sig inte, de blev beroende av de stora bolagen ifråga om ateljéer, biografer och distribution. Trots det stora antalet nya bolag blev konsekvensen av detta bara en allt starkare position för "treklövern" SF, Sandrew och Europa, som tjänade betydande summor på småproducenternas beroende av ateljéer och biografer.

Kostnadsläget

Totalkostnaden för att spela in en långfilm ökade kraftigt under kriget, 1941 kostade en svensk film i medeltal 273 000 kronor.⁴ Bara ateljépriset låg på 16% av totalkostna-

den, alltså 45 000,⁵ dessa pengar gick från småbolagen till de större filmbolagen. Åren 1943 och framåt karakteriseras av en kraftigt stegrad produktion av svensk film. Ökningen avspeglas tydligast på ateljésidan. Trots att de etablerade ateljéerna arbetade för högtryck tillkom en rad nya ateljéer, samtidigt som provisoriska lokaler utnyttjades.⁶

Centrumateljéerna utnyttjades av de nybildade filmbolagen, när dessa försvann i samband med avmattningen på produktionssidan i slutet på fyrtiotalet försvann underlaget för verksamheten. Sandrew tog då över ateljén.

Svensk Talfilm som hade en del stora framgångar under kriget – militärfarserna med Nils Poppe och ockupationsfilmen *Lev farligt* – satsade på en egen ateljé i Malmö. Efter kriget försämrades bolagets konkurrenskraft och det ombildades 1949. Ateljén i Malmö utnyttjades inte efter 1946. Sandrew som hade problem att hysa såväl den egna produktionen som dotterbolagens planerade 1942 att bygga en helt ny ateljé på Östermalm,⁷ men projektet blev aldrig av.

Biografägarna betalade omkring 42 % av inspelade pengar till producenten som filmhyra. Saknade producenten egen distribution tog distributören 15 % av filmhyran.

En film som kostade 275 000 kronor att spela in måste ses av över 700 000 människor för att överhuvudtaget gå ihop ekonomiskt, förutsatt ett biljettpris på 1:30. Förutom ovannämnda kostnader tillkom också nöjesskatten, som var 15 % för belopp upp till en krona och för resten av summan 30 %. För en film som sålde 730 000 biljetter gick nästan 175 000 kronor till nöjesskatt. Dessa beräkningar ger vid handen att filmproduktion var en föga lukrativ syssla.⁸

Kalkylen gäller dock enbart småbolagen som var beroende av att hyra både ateljé, biograf och att anlita distributör. För bolag

med tillgång till sådana faciliteter blev ekvationen annorlunda. För en film som sågs av 730 000 personer med ett biljettpris på 1:30 och en inspelningskostnad på 275 000 kronor, återstod för bolaget, efter nöjesskatt, nästan 774 000 kronor. Bruttoöverskottet blev ca 500 000. Då har det ändå inte beaktats att bolagets ateljékostnad är inbakad som en avgift till bolaget självt. Från denna summa avgick faktiska kostnader för ateljé, distribution, biografdrift m.m.

Marginalerna var således väsentligen bättre för de stora bolagens produktioner, dessutom tillkom betydande intäkter från småproducenterna i form av ateljéhyra, distributionsavgifter och filmhyra. Det bör också noteras att svensk film alltid gav betydligt större intäkter än utländsk. Biografägarna, av vilka de mest betydande var de stora filmbolagen, tjänade alltså på att svensk film ökade sin marknadsandel. En svensk film beräknades i genomsnitt ge 6,7 gånger bättre ekonomiskt resultat än en utländsk film.⁹

Under 30-talet var svensk films marknadsandel relativt konstant. Under krigsåren ökade marknadsandelen för att nå sin toppnotering 1943. Inflödet av film var då genom krigets verkningar begränsat och filmbolagen ökade därför sin egen produktion här hemma. Efter kriget sjunker marknadsandelen långsamt tillbaka till förkrigsnivå.

Av de producenter som startade med filmframställning klarade sig få, merparten av de nya bolagen var för specialiserade för att kunna täcka sina kostnader. I regel hade de endast minimalt aktiekapital, 5 000 kronor.¹⁰

En undersökning¹¹ av de 156 svenska långfilmer som inspelades säsongerna 1937/38–1941/42 visar att inspelningarna fördelar sig på 32 olika producenter. Av dessa 32 hade emellertid hela 16 stycken endast spe-

lat in en enda film under perioden. Enbart fyra producenter hade kontinuerlig verksamhet med inspelningar varje år. Tyngdpunkten i svensk filmindustri under kriget ligger i följande bolag: SF, med dotterbolaget Fribergs Filmbyrå, Sandrew-Bauman (inkl Terra), Europa Film, Svea Film, Svensk Talfilm, Wive Film och Luxfilm. Luxfilm bildades 1941 av ett 20-tal svenska biografägare, som tillsammans disponerade 156 biografer. Dessa biografer var dock inte integrerade i företaget, men garanterade en minimiavsättning för bolagets filmer.

Biografägandet

Tidigare nämndes att svensk film var långt mera inkomstbringande än utländsk importfilm. För biografägarna var det därför angeläget att visa svensk film, men långt ifrån alla hade denna möjlighet. De ovan uppräknade producenterna var samtliga knutna till någon biografkedja, eller ägde själva sådan. Motivet för Lux' bildande var just att dessa biografägare skulle kunna få tillgång till svensk film. De oberoende biografägarna – de utan anknytning till filmproduktionen – hade som regel ingen möjlighet att visa svensk film. Det gamla systemet med "biografväxlar" – förskottering från biografägarens sida till en producent för att få rätt till visningar av den producerade filmen – minskade i omfattning under 40-talet. Inkomsterna blev för dessa biografägare därför knappare. Biografväxlingen var den säkra inkomstgrenen inom filmnäringslivet. De stora biografägarna är också i stort identiska med de ovan uppräknade producenterna. Detta betydde inte att de kontrollerade merparten av landets biografer, däremot att de ägde de stora biograferna i städerna, de biografer som spelade flest

föreställningar per vecka och som gav störst intäkter.

1942 kontrollerade SF 100 biografer, Sandrew-Bauman 26, Europa Film och Svea tillsammans ca 60, Wivefilm 4 och Lux var knutet till 156. 1942 fanns i Sverige 746 biografägare. 412 (55%) var enskilda personer, 87 (11%) aktiebolag, 133 (18%) Folkets husföreningar, 65 (9%) Nykterhetsföreningar samt 49 (7%) andra föreningar.

Ser man på hur många föreställningar som gavs per vecka var fördelningen:

395 biografer gav minst 14 föreställningar, 130 13–18, 276 7–4, 1 038 3–1, 237 2–1 per månad, återstående 41 visade film endast sporadiskt. Av de biografer som gav minst 14 föreställningar per vecka var 40% belägna i landets tre största städer. Nästan samtliga av de högfrekventa biograferna ägdes av aktiebolag. Av de 87 aktiebolagen hade 71 sitt säte i Stockholm, Göteborg eller Malmö.¹²

Sandrewkoncernen kan illustrera lönsamheten för biograferna. Sandrew hade 26 biografer. Biograf-företaget redovisade 1939 en vinst på 162 000 kronor, 1941 448 000, 1944 532 000. Som jämförelse kan nämnas att produktionsbolaget Sandrew-Bauman år 1942 redovisade en vinst på 2 000 kronor.¹³ För de stora bolagen var det nödvändigt att producera film trots den relativt dåliga lönsamheten. För att ta igen på gungorna måste man först förlora, eller ha en blygsam vinst på karusellen. För karusellföretagen var det besvärligt och pengarna hamnade hos företagen med gungor.¹⁴ Filmproducenterna uppvaktade statsmakterna för att få hjälp med lönsamhetsproblemen. Främst sköt de in sig på nöjesskatten, som tillförde statskassan pengar från filmnäringslivet. 1939 uppgick nöjesskatten för filmvisningar enbart i de svenska städerna till över 5 miljoner. (Se Biografägarens årliga redovisningar)

Filmutredningen

Den 20 juni 1941 tillsattes en statlig utredning, som skulle "avgiva förslag rörande statligt stöd åt svensk filmproduktion". I utredningen ingick bl a Carl Anders Dymling och Victor Sjöström. I utredningens betänkande, SOU 1942:36, diskuterades olika alternativ för att tillföra produktionen medel. Utredningen föreslog inte någon generell befrielse från nöjesskatt eller återbetalning i proportion till det inbetalda beloppet för varje enskild film, utan förespråkade istället ett selektivt produktionsstöd. Man ville därigenom undvika att film av undermålig kvalitet skulle få pengar, däremot skulle projekt som för producenten kunde innebära "mer än normal affärsrisk" stödjas. Stödformen förutsatte en förhandsgranskning av manuskript, för att bedöma affärsrisken. Subventionen fick inte överstiga mer än en tredjedel av beräknade inspelningskostnader. Visade det sig i efterhand att filmen gav ekonomiskt överskott skulle delar av subventionen återbetalas.

Utredningen följdes aldrig av någon proposition. Troligen var statsmakten ovillig att ge sig in på kvalitetsbedömningar av filmuppslag, något som kunde uppfattas som statlig styrning. Detta argument diskuterades i utredningen, men ansågs där inte vara en fatal invändning. Utredningens förslag siktade till att höja den allmänna standarden på svensk film.

I 1950 års filmutredning¹⁵ anføres som argument för att 1941 års förslag ej beaktades, att situationen då karaktäriserades av en expansion av svensk filmproduktion och en stagnation av den utländska filmens marknadsandel pga importproblemen. I detta läge fanns det, enligt utredningen, inga skäl att med selektiva åtgärder ytterligare förbättra svensk films konkurrenskraft.

Således blev den ekonomiska situationen för svensk filmproduktion oförändrad trots 1941 års utredning. Ändå fortsatte nyetableringen och antalet producerade långfilmer ökade.

Biografacklig verksamhet

Biografägarnas fackliga arbete hade två målsättningar:

- att kontrollera biografetableringen
- att få till stånd regler för nedkopiering av 35 mm:s film till smalfilmsformat.

Smalfilmen utgjorde ett problem såtillvida att den nedkopierade filmen, i 16 mm:s format, kunde visas på små projektorer även i icke-biograflokaler, vilket möjligen skulle kunna vålla ekonomiska avbräck för biograferna om det blev vanligt förekommande. Biografägarna hade monopol på den dyrbara, tekniska utrustning som var oundgänglig för visning av 35 mm:s film, men såg sin verksamhet hotad genom smalfilmen och förespråkade därför starka restriktioner för nedkopiering. 1938 fattades beslut om regler för nedkopiering. I princip stoppades all nedkopiering av svensk spelfilm, utländsk spelfilm fick nedkopieras först fem år efter den svenska premiären. Samma regler gällde kortfilm av spelfilmskaraktär. Film med kulturella och pedagogiska ambitioner undantogs, för dessa var överföringen fri.¹⁶ Biografägarna fruktade etablering av en landsomfattande biografkedja baserad på utbud av 16 mm:s film. Sådana biografer skulle kunna ha lägre entréavgift och genom den enklare utrustningen spela i många typer av lokaler, bio-

grafen skulle inte bli den enda lokalen för filmvisningar.

Udden i nedkopieringsavtalet riktade sig mot folkrörelserna. Fanns det tillgång till nedkopierad 16 mm:s film hade folkrörelserna redan lokaler runt om i landet – Folkets hus – som genast kunde fungera som biograflokaler. Folkrörelserna och arbetarrörelsen har alltid använt sig av filmen i sin verksamhet,¹⁷ man har genom etablerade filmbolag producerat egna filmer; under kriget *När länkarna smiddes* och *Vi behöver varann*. Men också i studiesyfte har filmen varit ett flitigt brukat hjälpmedel. Genom biograffackets åtgärder försvårades avsevärt möjligheterna för folkrörelserna att få tillgång till film för sin löpande verksamhet.

Filmutredningen 1941 tog inte upp smalfilmsfrågan, den ingick inte i utredningens direktiv. Uppgårelsen 1938 innebar totalt stopp för nedkopiering av svensk underhållningsfilm och en minimilängd på fem år innan prövning av tillstånd för nedkopiering av utländsk film kunde övervägas. Seved Apelqvist betecknade i Kooperatören avtalet som "monopolitiska maktmissbruk inom filmbranschen".¹⁸ Biografägaren, filmbranschens eget språkrör, hade följande kommentar till avtalet:

Härmed kan vi tryggt påstå, att smalfilmsfrågan definitivt fått sin lösning för vårt vidkommande, och en lösning som eliminerar all risk för ovidkommande och irriterande konkurrens ... Den befärade smalfilmskonkurrensen har stoppats i tid, och den har stoppats på ett synnerligen effektivt sätt.¹⁹

Den 28 maj 1942 utvidgade filmbranschen sina angrepp mot folkrörelserna; dels stoppades all uthyrning av 35 mm:s film mindre än två år gamla; dels fick man inte visa

filmer efter tvåårsperioden för priser som understeg gällande marknadspriser. Den allvarligaste kulturpolitiska konsekvensen av beslutet var att det i småorter utan någon konventionell biograf i praktiken inte gick att visa spelfilm. Filmbranschens motivering för dessa åtgärder var risken för importrestriktioner för den utländska filmen, som skulle tvinga till repriskörningar av äldre filmer. Då ville man inte få sin avsättning förstörd genom reprisvisningar genom folkrörelserna.

Filmbranschens agerande födde tanken på egen produktion av spelfilm inom folkrörelserna. Sveriges Folkbiografer, som startade i mars 1941 för att förse landets Folkets hus med biograffaciliteter, finansierade tillsammans med Luxfilm *Skogen är vår arvdal* (1944). Egen produktion var enda sättet att få tillgång till svensk film.

Samma år började folkrörelseägda Filmo också att göra egna långfilmer, den första produktionen blev *Vändkorset*. Under ett par års tid gjorde Filmo en film om året. 1944 köpte folkrörelserna Nordisk Tonefilm, som producerade film in på 60-talet.²⁰

Smalfilmsfrågan var inte biografägarnas enda åtgärd för att säkra monopol, också rätten att överhuvudtaget driva och starta biografer ville man kontrollera. Samma metod som i smalfilmsfrågan kom till användning, man stoppade tillförseln av film till biografägare som inte uppträdde i enlighet med reglerna för nyetableringsavtalet.

Efter flera års diskussioner fick Biografägarförbundet den 3 september 1941 tillstånd en överenskommelse med producent och distributörer som syftade till att reglera etableringen av biografer.²¹ En speciell prövningsnämnd skulle avgöra huruvida:

- ny biograf fick öppnas
- biograf fick flyttas från en ort till en annan
- en biograf fick öka antalet åskådarplatser (gällde enbart om ökningen var mer än 100%)
- biografrörelse som varit nedlagd i minst två år fick nystartas.

För att kunna sätta makt bakom reglerna behövdes distributörernas stöd, men de mäktiga biografägarna var i stor utsträckning också distributörer och de "mindre" biografägarna var helt beroende av distributörerna – alltså de mäktiga biografägarna. Biografägare som bröt mot reglerna skulle, enligt avtalet, avstängas från leveranser av svensk film. Biografägarna hade härigenom skaffat sig total kontroll över biografrörelsen i Sverige. Överenskommelsen upphävde näringsfriheten och begränsade konkurrensen genom att den garanterade en säker marknad för de redan etablerade. Om en ny biograf skulle innebära alltför hård konkurrens för de redan etablerade fick man inte starta rörelsen, åtminstone inte utan att sättas i blockad.

Kontrollen över filmlivet i Sverige möjliggjordes genom branschens vertikala integration. Åtgärderna som syftade till monopol på biografsidan hade sin förutsättning i aktioner från distributörer och producenter. I USA stoppades denna typ av integration genom lagstiftning,²² i Sverige fanns ingen lagstiftning som hindrade konkurrensbegränsande åtgärder.

Avslutningsvis kan det om svensk filmbransch under kriget sägas, att den – trots en allmän expansion, med betydande nyetableringar inom produktionen – fortfarande tenderade till koncentration och uppdelning

på ett fåtal företagsenheter. På biografsidan var koncentrationen helt entydig, branschen permanentade dessutom status quo genom nyetableringskontrollen, som fick till konsekvens att de stora filmbolagen och några renodlade biografföretag – främst AB Films – tog hand om de stora intäkterna. Samma tendens fanns på produktionssidan, även om antalet producenter ökade i antal, tenderade vinsterna i allt högre utsträckning att hamna hos storbolagen.²³

Branschfackliga organisationer

Biografägarna hade en egen intresseorganisation i Biografägarförbundet; distributörerna var sammanslutna i Filmuthyrarföreningen, men den övergripande branschfackliga intresseorganisationen var Svenska Film- och Biografmannasällskapet, bildat 1916.

Nästa kapitel behandlar den svenska filmbranschens samarbete med IFK. En omedelbar konsekvens av detta samarbete var att Svenska Film- och Biografmannasällskapet bytte namn till Sveriges Biograf- och Filmkammare, detta för att den svenska filmbranschen skulle ha en organisatorisk struktur anpassad till den Internationella Filmkammaren – som då inte ens var formellt konstituerad.

Sveriges Biograf- och Filmkammare blev överspelad som branschfackligt organ i och med grundandet av Föreningen Sveriges Filmproducenter, den 10 september 1941. Föreningens tillkomst markerar inledningen till ett uppbrott från Internationella Filmkammaren och tysk filmpolitik.

3 *Sveriges Biograf- och Filmkammare och Internationella Filmkammaren*

Internationell Filmkongress i Berlin 25 april–1 maj 1935¹

Förhoppningar i Tyskland var stora inför den stundande kongressen, initiativet att samla företrädare för filmindustrin världen över hade krönts med oanad framgång. Ursprungligen räknade värdarna med 1000 gäster, antalet tillresta visade sig vara mellan 2000–3000; merparten av arrangemangen måste dubbleras. 40 länder hade sänt representanter, dock inte England och Holland. Delegaterna samlades i Krolloperan, i riksdagens plenisal. Fritz Scheuermann höll välkomstanförandet i egenskap av ordförande i Die Reichsfilmkammer. Den första kongressdagen avslutades med stor galamiddag på restaurang Rheingold. Själva kongressarbetet sköttes huvudsakligen i de olika arbetsutskotten. De viktigaste frågorna gällde upphovsrättslagstiftningen – reglerad av Bernkonventionen – musikroyalties, nöjesskatterna, standardisering av smalfilmformat – en arbetsgrupp behandlade filmer som kunde "framkalla missförstånd mellan folken eller bringa freden i fara".² De så kallade hetsfilmerna blev föremål för stor uppmärksamhet inom den



Delegaterna anländer till Krolloperan och den Internationella Filmkongressen.

senare bildade Internationella Filmkammaren.

En resolution antogs om att inrätta en internationell presstjänst. Journalisterna kom överens om att inom ramen för denna motarbeta filmer som kunde ha negativa konsekvenser för de mellanfolkliga relationerna. De påtog sig med andra ord en censurerande roll, men det var tydligen upp till den enskilde journalisten att bedöma en films konsekvenser, såvida detta inte skulle dikteras av den internationella presstjänsten. Tyskarna var ytterst angelägna om denna presstjänst:

Från ledande tyskt filmhåll erbjöd man sig att gratis organisera den tilltänkta presstjänsten, under förutsättning att denna toge säte i Berlin. (DN 1935-04-30, sid 6)

Den senare punkten kunde emellertid journalisterna inte enas om och frågan om presstjänstens stationeringsort sköts därför på framtiden.³

Under kongressen fattades ett preliminärt beslut om att grunda en europeisk filmfacklig organisation – Internationella Filmkammaren. Huvudskälet för anordnandet av Berlinkongressen var tyskarnas önskan att få till stånd en sådan filmorganisation, uppbyggd enligt mönster från Der Reichskulturkammer – tyskarnas egen Reichfilmkammer var en underavdelning inom denna. Kongressen avslutades med ett stort tal av Goebbels. Hans breda exposé över de politiska förhållandena i det nya Tyskland emanerade i ett antal krav som måste ställas på filmkonsten. Talet var en apologi för Nazi-Tyskland och filmens underordning inför statens ideologi, detta maskeerat under tal om korrespondens mellan kultur och folksjäl, internationell förbrödring och förståelse. (Talet är inte publicerat i

gångse Goebbelsutgåvor, endast i ett häfte som gavs ut efter kongressen. Häftet är numera mycket svårtillgängligt, därför återges talet i sin helhet i Appendix).⁴

Inom ramen för den Internationella Filmkammaren skulle en förbrödring i goebbelsk anda åstadkommas, vilket innebar: slut på bojkotter, gemensam presstjänst – med säte i Berlin – som kunde styra filmpublicistiken i Europa och effektivt tga ihjäl misshagliga filmer. Vidare hägrade nya exportmarknader för tysk film och tysk ideologi. Nedgången på exportmarknaden för tysk film var parallell med en nedgång på hemmamarknaden. De filmer staten främjade genom ideologisk varudeklARATION⁵ var särskilt svårsålda och blev påfallande ofta utlyfta från repertoaren efter kort tid. En viktig lärdom för kongressens värdar var att om försäljningen på utlandet framgent skulle öka, måste filmerna göras internationella i stilen, de "kulturella" alstren var inte säljbara på den internationella marknaden, lika lite som i Tyskland. "Internationell affär och nationell film två oförenliga ting", menade GP:s utsände vara en slutsats tyskarna måste dra av kongressen. Han undrade vidare om inte kongressen skulle komma att medföra en nyorganisering av den tyska filmindustrin (1935-05-03, sid 4).

Hitler tog den 2 maj emot en delegation från kongressen i sitt tjänsterum. Han uttryckte sin tillfredsställelse över att kongressen kommit till stånd och höll ett litet anförande om filmens situation i Tyskland:

Den nationalsocialistiska kulturpolitiken har anvisat filmbranschen nya vägar och det har under de två senaste åren i Tyskland uppstått talrika filmverk, vars höga konstnärliga nivå och vägledande betydelse vunnit allmänt erkännande.

Führern framhöll vidare sig vara tack-



Propagandaminister Joseph Goebbels i talarstolen.

En delegation från kongressen på visit hos Hitler.



sam för besöket av filmfolk från hela världen också av det skälet att det därigenom kommer att förmedlas en sann bild till utlandet av förhållandena i Tyskland, vars kulturella och konstnärliga liv inte står efter något annat lands. Führern gav till slut uttryck för förhoppningen att deltagarna i den internationella filmkongressen måtte lämna Tyskland med de bäst intryck och nöjda med sina arbeten i sak, samt att denna betydelsefulla internationella sammankomst måtte främja det gemensamma kulturarbetet och förståelsen mellan folken.⁶

Att Hitler beviljade audiens visar på det officiella Tysklands intresse för kongressens målsättning – att grunda en Internationell Filmkammare. Mötet i Berlin fattade också detta beslut. Hitler påpekade dessutom det propagandistiskt nyttiga i att de utländska delegaterna fick möjlighet att se det nya Tyskland och bilda sig en egen uppfattning om landets tillstånd. Kongressen var lagd så att delegaterna hade tillfälle att följa 1 Majfirandet i Berlin. Merparten av de tillresta svenska filmjournalisterna passade på att skriva imponerade rapporter från "arbetarrörelsens" högtidsdag.

Den tyska filmkammaren

Tyskarna hade under nazitiden en faibles för skråliknande organisationsformer av branschfacklig verksamhet.⁷ Kulturkammarna bildades inte enbart för att tillvarata medlemmarnas intressen. För övrigt initierades organisationen inte utifrån medlemmarnas behov, utan genom myndigheternas dekret. Organisationsformen medgav en direkt kontroll över en hel bransch, i detta fall filmindustrin. För att kunna verka inom filmbranschen var det nödvändigt att vara

medlem i Die Reichsfilmkammer. Medlemmarna hade starkt skiftande arbetssituation och löneförhållande, men detta antogs inte vara någon nackdel: man förutsatte en generell intressegemenskap. Dessa skråorganisationer var uppknutna till staten via propagandaministeriet. Genom den kontroll staten hade över organisationen kunde man vidta åtgärder av olika slag.

Den tyska filmindustrins stora problem i mitten på 30-talet förklarades i den officiella skrivningen genom hänvisning till judiskt inflytande i olika former:

Alla konstnärer och affärsmän, som arbeta inom den tyska filmen, kunna endast fylla sin uppgift, om de upprätthåller en intim kontakt med den tyska folksjäl.

skriver Oswald Lehnich – den andre presidenten i Internationella Filmkammaren.⁸

Den tyska filmkammaren såg som sin uppgift att skapa förutsättningar för en sådan förening av tysk film och folksjäl. Lehnich: "Under de senaste fyra åren har inom den tyska filmen de rasfrämmande elementen avskilts, så att förutsättningarna numera finnas att skapa filmer av äkta tysk karaktär". Lehnich talar inte explicit om utrensning av judar, men att det var fråga om judarna finns belagt inom den akademiska filmforskningen. I Kurt Wolfs avhandling läser vi:

Den tyska filmen stod fram till 1933 till största delen under judiskt inflytande. Både på förvaltningssidan och bland konstnärligt verksamma kan vi konstatera judisk dominans. Det judiska kapitalet kontrollerade samtliga större filmföretag och den judiska andan kom i det dåtida filmskapandet starkt till uttryck. Majoriteten av de filmer som på den tiden visades var antingen billig underhållningsvara eller också behandlades i dem problem

som endast intresserade vissa samhällskretsar medan den stora massan av folket förhöll sig oförstående. Nu är emellertid just filmen, mycket mera än teatern, en konstform som måste tala till folket. Om den inte gör det eller inte förmår göra det har den inget existensberättigande. Idag vet vi att de som på den tiden behärskade filmen inte alls var i stånd att skapa filmer som hade något att säga de tyska människorna. Den judiska andan kunde nämligen heller inte förneka sig i filmer som behandlade Tysklands heroiska förflutna.⁹

Den process Wolf beskriver hade sin förutsättning i statens styrningskapacitet via filmkammaren. Samtidigt med den tyska filmkammaren inrättades en särskild filmbank som skulle handha finansieringen av filmproduktionen. Vidare tillsattes en särskild riksfilmdramaturg som hade att granska alla filmsynopsis, rekommendera förändring i förbjudna filmer och "förhindra att stoff som strider mot tidsandan spelas in".¹⁰

Organisationstvävet inom filmkammaren var en förutsättning för utrensningen av judarna. Detaljerade bestämmelser definierade tysk film; ett av kriterierna var att alla som deltog i inspelningen måste vara arier, undantag kunde dock göras för icke-ariar som varit tyska medborgare i minst 10 år. Dessa förordningar kom till stånd under 1933/34. Förutom att ombesörja utrensningen av judarna utnyttjades den tyska filmkammaren i syfte att styra filmkonsumtionen till filmer som var ideologiskt lämpliga ur statens synpunkt.

Den tyska filmkammarens arbetsmetoder var av väsentligen annan art än vad som normalt förknippas med branschfacklig verksamhet. Organisationen fungerade som redskap för propagandaministeriet utrensning av "rasfrämmande element" och för att

sprida den nazistiska ideologin. Det var denna organisation som stod värd för Berlinkongressen våren 1935.

Bildandet av Internationella Filmkammaren¹¹

Under Berlinkongressen bestämdes att Internationella Filmkammaren skulle konstitueras vid ett möte i München i juni samma år. Villkor för medlemskap i den nya organisationen var att medlemslandet hade en inhemsk filmkammare eller motsvarande organisation. Den inhemska filmkammaren skulle vidare vara landets ledande branschammanslutning, "spitzenorganisation". Sverige anpassade sig till detta villkor genom att ombilda Svenska Film- och Biografmannasällskapet till Sveriges Biograf- och Filmkammare den 15 maj 1935.

Svensk chefsdelegat vid Münchenmötet var direktör Olof Andersson. Han var VD i Svensk Filmindustri, ordförande i Biografägarförbundet, liksom i nybildade Sveriges Biograf- och Filmkammare. Andersson var Ivar Kreugers adept, verksam på Scania Vabis i Södertälje fram till 1920 då Kreuger satte honom, helt utan branschfarenhet, som kassadirektör på SF. När Charles Magnusson sparkades från SF:s chefsstol 1928 blev Olof Andersson hans efterträdare.

I Berlin hade en generalkommission bestående av 22 länder bildats, representanter från 11 länder anlände till München. Tyskarna forcerade arbetet med stadgarna, men man lyckades inte uppnå full enighet, i synnerhet italienarna var missnöjda. Internationella Filmkammaren kunde inte se världens ljus i München.

Ett nytt möte ägde rum i Venedig, i samband med biennalen i augusti. Några veckor efter Münchenmötet anlände Andersson och de övriga ländernas delegater till den gamla kulturstan. Intrigerandet i stadgefrågorna nådde där sin absoluta höjdpunkt. Uttröttade efter en lång dags förhandlingar i en oerhörd sommarvärme bildades så Internationella Filmkammaren av 10 av de 11 länderna. Flera av länderna var inte nöjda med stadgarna, men röstade ändå för bildandet av organisationen. Endast Olof Andersson och Sverige fann stadgarna helt oacceptabla. Skälet till Anderssons missnöje var att den Internationella Filmkammarens stadgar alltför påtagligt anslöt sig till vissa av den tyska Filmkammarens stadgar, vilka i vissa stycken stred mot svensk organisationstradition.

Venedigstadgarna stipulerade att underorganisationerna i medlemsländerna kunde agera självständigt utan att behöva underordna sig majoritetsbeslut från medlemmarna. Från svensk sida hävdade man att styrelsen inte kunde agera mot sina medlemmars beslut. Vidare befarades att Internationella Filmkammarens presidium i sin tur skulle kunna agera likartat i förhållande till medlemsländerna. För tyskarna öppnade dessa stadgar en möjlighet att förlänga Goebbels arm ut i Europas filmliv. (Jfr Nygrens essä Internationellt Filmår, sid 70.)

Andersson var dock angelägen om ett svenskt medlemskap och han tog sikte på att få en revision på den aktuella punkten, för att öppna väg för ett svenskt deltagande. En protestskrivelse författades i all hast och efter skickligt genomförda förhandlingar lyckades han få med sig flera länder, bl a Frankrike och Tjeckoslovakien. Så hade Filmkammaren omgående splittrats genom svensk försorg. Organisationen hade säkerligen klarat sig Sverige förutan, men att

andra tunga länder också omgående steg av önskade ingen. Mötet beslöt därför att riva upp sitt eget beslut, inte heller i Venedig kunde organisationen konstitueras.

Völkischer Beobachter meddelade dock sina läsare redan den 25 augusti att Internationella Filmkammaren hade grundats i Venedig, att beslutet upphävdes fick läsaren däremot aldrig veta. I artikeln har bland grundarna inkorporerats Sverige som aldrig biträdde beslutet och som fick de andra ländernas beslut upphävt.

Den 24 augusti, samma dag som artikeln i Völkischer Beobachter är daterad, återfanns i den engelska branschtidningen To-Day's Cinema en ledare med titeln: "Discussions at Venice – British support still withheld". Samma tidning har 28 augusti sin ledare rubricerad "The fallacy of the Venice meeting". Det framgår tydligt hur angelägna man i partitidningen Völkischer Beobachter var att kunna tillkännage organisationens födelse och hur viktig det var att inte visa upp sprickorna mellan länderna.

I Paris i november träffades delegaterna på nytt, där lyckades förhandlingarna bättre. Stadgarna antogs utan protester, men alla länder i Europa deltog inte; Holland Sovjet och England stod utanför.

Engelsmännen hade önskat delta i Berlinkongressen men kunde inte uppbära passande sändebud:

Att England i sista minuten sände återbud skall helt enkelt ha berott på att en representativ engelsk kongressdelegation icke kunde sammanställas av medlemmar som äro 'rent ariska', och att engelsmännen inte ville desavuera sina högt förtjänta 'icke-ariska' medarbetare.¹²

Ur engelskt perspektiv fanns det fler bekymmer än detta. USA övade ett starkt inflytande över den engelska filmindustrin



Fritz Scheuermann, den första ordföranden i den tyska filmkammaren liksom i den internationella.



Oswald Lehnich, Scheuermanns efterträdare, veteran inom SS och NSDAP.



Carl Froelich, den tyska filmkammarens tredje ordförande, regisserade ett flertal filmer bl a *Traumulus* och *Das Herz einer Königin* – den senare med Zarah Leander i huvudrollen.

och USA intog genast en kallsinnig attityd till Internationella Filmkammaren, detta vägde tungt när England avstod från medlemskap.¹³

Till president i Internationella Filmkammaren utsågs presidenten i den tyska filmkammaren, Fritz Scheuermann. Scheuermann tvingades emellertid avgå från sina ämbeten tämligen omgående efter en intensiv förtalskampanj, han anklagades bl a för att ha varit oduglig under sin officersutbildning, fadern påstods ha varit frimurare; det var inte ens uteslutet att Fritz Scheuermann var av judiskt blod.¹⁴ Scheuermanns plats togs av den tidigare nämnde Oswald Lehnich. Denne var professor, men tog avsked 1927 för att han inte sympatiserade med Weimartidens politik. Efter Hitlers tillträde utnämndes Lehnich till finansmi-

nister i Württemberg, sedan blev han alltså ordförande såväl i den tyska filmkammaren som i den Internationella. Lehnich tillhörde veteranerna inom nazistpartiet och var aktiv inom SS. Vid sitt tillträde som ordförande i filmkammaren deklarerade han "att han ämnade göra filmen till ett på säker grund byggt, starkt instrument i Hitlers hand".¹⁵

Internationella Filmkammaren höll sig med tre vicepresidenter, en av dessa var Olof Andersson. Sin post fick han främst för insatserna under konstituerandet av Internationella Filmkammaren, de andre vicepresidenterna representerade Italien och Frankrike. President, vicepresident och generalsekreterare utgjorde organisationens presidium, med alla fullmakter för att agera mellan generalrådets årliga möten.

Motiven för Internationella Filmkammarens bildande

Internationella Filmkammaren tillkom helt på tyskt initiativ, önskemålet att få till stånd organisationen var motivet bakom Berlinkongressen i april 1935.¹⁶ Det fanns en rad faktorer bakom tyskarnas initiativ; en hög uppskattning av mediets propagandistiska möjligheter, det nazistiska partiet använde redan på ett tidigt stadium sin egen filmproduktion i valpropagandan.¹⁷ Såväl Hitler som Goebbels hyste dessutom ett starkt personligt intresse för film.¹⁸ Ett annat skäl av vikt bakom Berlinkongressen var tyskarnas önskan att skapa goodwill bland branschfolk runt om i Europa. Hitlers makttillträde hälsades med blandade känslor i övriga länder, något som bl a medförde bojkotter mot Tyskland på olika områden. I Sverige bojkottade LO tyska varor mellan 1933 och 1940. Aktionen inkluderade tysk film. Syndikalisterna var också verksamma för att stoppa tysk film. De ordnade demonstrationer utanför biografier som visade tysk film och publicerade långa listor på tyska spelfilmer. Visserligen fick initiativen dålig effekt, men tillsammans med liknande aktioner på andra håll i Europa begränsades marknaden för tysk film. Genom att preparera branschfolk räknade man troligen med att skapa inhemska opinioner i bojkottländerna som hade större effekt än om tyskarna själva enbart protesterat via officiella kanaler.

Redan innan Berlinkongressen fanns ett uttalat missnöje mot bojkotten från svenskt branschhåll. Biografbladet införde en vädjan till utrikesminister Richard Sandler, för att tillkännage branschens farhågor för bojkottens konsekvenser.¹⁹ Bojkotterna mot

tysk film vållade stark irritation i Tyskland och det ansågs angeläget att snarast få dessa upphävda. Under kongressen lyckades ST få en intervju med överregeringsrådet Arnold Raether, som gav uttryck för Tysklands syn på bojkotten:

Den utländska bojkotten mot tysk film kan inte längre kallas bojkott i ordets egentliga mening, säger herr Raether, då vi kommer att tala härom. Effekten är inte så stor, fastän faktum naturligtvis är tråkigt och väl också onödigtvis väcker ont blod. På tal om bojkotten mot den tyska filmen i de skandinaviska länderna, enkannerligen Sverige, säger herr Raether: – Jag måste konstatera, att denna bojkott står ensam i sitt slag i Europa såsom varande en rent politiskt organiserad bojkott.

Han hade svårt att förstå, hur det kom sig, att den ännu upprätthölls. Utan att göra sig skyldig till några aggressiva uttalanden, beklagade han livligt, att denna underliga bojkott ännu ej avblåsts.²⁰

Redan under Berlinkongressen kunde sprickor i det internationella samarbetet skönjas. Raether drar slutsatsen, i den ovan citerade intervjun, att "Filmvärlden är på detta sätt sprängd i två hälfter".

På längre sikt blev konflikten mellan de två hälfterna alltmer markerad och tyskarna försökte då, som vi kommer fram till senare, tvinga fram ett val för övriga länder mellan samarbete inom Internationella Filmkammarens ram eller med Hollywood.

1935 var tyskt filmliv nyorganiserat och knutet till staten, med kontrollstationer som möjliggjorde en fullständigt styrning av filmproduktionen. Den kapitalistiska strukturen var, trots instanser som filmkammare, filmbank och riksfilmdramaturg, bibehållen.

Den ideologiska kontrollen kom inte till

stånd utan missnöje, producenterna hade fortfarande ett intresse av att filmerna gick bra, för dem var ideologin inte av primärt intresse. Dessa synpunkter framkom också under kongressen:

En sak tycka dock även producenterna i Tredje riket, att den nya regimen bedriver med för stor energi: att avkläda filmen dess karaktär av affärsvara. Att man vill göra filmen till verklig konst, säger de sig inte ha någonting emot, men ytterst måste ju all filmproduktion också löna sig, dvs först och främst måste man ta hänsyn till försäljningen. De ha i detta sammanhang en hel del betänkligheter att anföra mot såväl riksfilmdramaturgen som riksfilmkammaren, de båda institutioner, som ha blivit satta att vaka över, att naziregimens ideella avsikter också realiseras. Den mesta tiden vid förberedandet av en film, påstå de tyska producenterna, åtgår med att antichambrera i väntrummen till en filmkammare, vars funktionärer för det första voro ganska unga och för det andra inte heller hade allt för stora fackkunskaper i fråga om film.²¹

Bojkotterna mot tysk film kom till stånd i ett prekärt läge. Stumfilmen hade precis fått stryka på foten för ljudfilmen, som omgående förändrade förutsättningarna för filmexporten. Under tjugotalet exporterade Tyskland mycket film till utlandet, men när konjunkturen för den expressionistiska filmen falnade i slutet på decenniet och amerikanerna då redan skaffat sig dotterbolag runt om i världen fick tysk film svårt att konkurrera med USA-filmen – utom vad gällde de tyska musikfilmerna, vars stjärnor, med Willy Fritsch i spetsen, fortfarande hade en grundmurad popularitet runtom i Europa.

Yrkeskunnigt folk försvann i samband med Hitlers makttillträde, judar som Fritz

Lang ansåg det inte tillrådligt att stanna kvar i landet – trots erbjudande därom.²² Den tidigare nämnda "arieseringen" berövade också den filmindustrin kompetent folk.

Tyskland hade svårt att sälja sina ljudfilmer även utan bojkotter. Inhemsk produktion växte upp i flera småländer i samband med ljudfilmens genombrott. Under den expressionistiska perioden, som sammanföll med en kraftig inflation i Tyskland, kunde filmbranschen göra kursvinster som gjorde det möjligt att betala gigantiska utgifter i nominella belopp med en blygsam summa utländsk hårdvaluta, detta gällde bland annat skatter.

Filmindustrin blev beroende av att i allt större utsträckning finansiera produktionen med enbart intäkterna från hemmamarknaden efter stumfilmsperiodens slut. Redan under expressionismens glansdagar producerades en uppsjö melodramer för hemmamarknaden, dessa filmer var inte utlandet intresserat av. Säsongen 1934–35, då initiativet till Internationella Filmkammaren togs, svarade exportintäkterna enbart för 12% av intäkterna. Tillkomsten av IFK kunde inte vända trenden. 1937 hade exportintäkterna sjunkit ytterligare, till 7% av totalinkomsterna.

Parallellt med den vikande exporten ökade produktionskostnaderna för filmerna kraftigt – 1933 kostade en tysk spelfilm i genomsnitt 234 000 riksmark att producera, 1936 hade siffran ökat till 460 000. En orsak till ökningen var de höga gagerna till mera namnkunniga skådespelare/skådespelerskor: spelåret 1934–35 tjänade de 20 bäst betalda aktörerna tillsammans 5 miljoner riksmark, dvs 10% av de totala produktionskostnaderna under perioden.²³

Tysk filmindustri befann sig i ett krisläge i mitten på 30-talet och det är med detta för ögonen man skall uppfatta filmbranschens

intresse för att verka inom ramen för den tyska filmkammaren; denna personalunion mellan en kapitalistisk filmindustri i kris och den nazistiska statsapparaten. Några nationaliseringar förekom inte, utan filmkammaren accepterade de kapitalistiska spelreglerna.

Att ta steget från en tysk filmkammare till en internationell sådan var naturligt med de givna förutsättningarna: vikande utlandsintäkter, den allmänna trögheten i utlandsförsäljningen efter ljudfilmens genombrott, de ökade produktionskostnaderna, bojkotterna och, inte minst, de ideologiska aspirationerna hos propagandaministriet. Den tyska filmindustrin och staten var ömsesidigt beroende av varandra: branschen behövde kapital och trodde sig kunna få detta genom att servera filmer i linje med makthavarnas intentioner. Staten i sin tur ville skapa förståelse för sin ideologi och ansåg filmen vara ett överlägset instrument för detta syfte. Man behövde varandra, det var då naturligt att öka den potentiella marknaden så långt som möjligt och skapa former för samarbete, som ointetgjorde expansionshämmande åtgärder.

I den tidigare citerade Kurt Wolfs avhandling finns belägg för tyskarnas syfte att skapa ett internationellt samarbete enligt inhemsk mall:

När vi nu i Riksfilmkammaren äger ett organ, som genom sin fasta organisationsform och sitt fasta förenande av alla som verkar inom den tyska filmen, blivit en förebild för upprättandet av liknande institutioner i andra filmländer ... (sid 11)

Vidare blir det en viktig uppgift för filmkammaren att stärka och knyta nya förbindelser med utländska filmintressenter för att på så sätt, genom internationell förståelse, skapa exportmöjligheter för tysk film, vilket är nödvändigt för att kunna finansiera verksamheten. Den

internationella filmkongress, som ägde rum 1935 i Berlin, gav filmfolk från de mest olikartade länder tillfälle till ömsesidigt utbyte av idéer. Det togs initiativ till grundandet av en internationell filmkammare som i framtiden kommer att bli ett viktigt instrument för regleringen av alla internationella filmfrågor. (sid 32)

Vidare hävdar Wolf att Internationella Kammaren till sin uppbyggnad hade den tyska filmkammaren till förebild:

Kongressen har beslutat att skapa en internationell filmkammare efter förebild av Riksfilmkammaren ... (sid 60)²⁴

Filmfacklighet?

Internationella Filmkammaren uppfattades som en filmfacklig sammanslutning, och visst sysslade man med filmfackliga frågor typ upphovsrätt, etableringsfrågor etc. Men dessutom frågor som inte var strikt fackliga, utan hade ideologiska och/eller politiska implikationer.

Tyskarna strävade uppenbart efter att lösa sådana frågor som vore de enbart fackliga angelägenheter. I främsta rummet var det fråga om att försöka hindra spridning av filmer med, enligt tyskarna, hetskaraktär. Genom att den tyska filmkammaren var lierad med staten och hade kompetens i allehanda filmärenden kunde man: styra filmutbudet genom predikatiseringsförordningen; kontrollera manuskriptens innehåll via riksfilmdramaturgen; hindra misshagliga personers yrkesverksamhet; styra finansieringen genom filmbanken. Övriga länder, bl a Sverige, saknade denna typ av sammanflätning mellan bransch och stat. Branschen hade därför inga formella möjligheter

att tex styra filmutbudet. I Sverige var det Statens biografbyrå som beslutade om godkännande av respektive förbud för en viss film, branschen hade ingen möjlighet att agera censor. Däremot kunde filmbolagen genom sina kontakter och bindningar verka regulativt, genom att avstå från att importera en viss film. Men om ett bolag utan sådana bindningar importerade en "hetsfilm" kunde branschen i övrigt inget göra.

Internationella Filmkammararens stadgar stipulerade att kammaren som helhet kunde uttala sig mot en viss film. IFK hade en byrå som sysslade med kontroll av filmer och hade att i förekommande fall, beteckna dem som hetsfilmer. Ärendet hänsköts därefter till filmkammararens exekutivkommitté för vidare åtgärder. Ett eventuellt fördömande skulle vidarebefordras i samtliga medlemsländer. Olof Andersson var svensk representant i exekutivkommittén.

I november 1936 begärde exekutivkommittén hans, det vill säga Sveriges, ställningstagande till två filmer av byrån betecknade som hetsfilmer.

De aktuella filmerna var franska: *Le Militant* och *La Patrie vous appelle*. Från svensk sida var det känsligt med ställningstagandet, enligt Internationell Filmkammararens stadgar var man dock tvungen att yttra sig trots avsaknaden av kompetens i censurfrågor. Sveriges Biograf – och Filmkammararens skrivelse publicerades i fackpressen:

Sveriges Filmkammare har redan tidigare förklarat sitt fulla gillande av den ståndpunkt, som Internationella Filmkammararen intagit, nämligen att filmen skall vara ett medel till nationernas inbördes förståelse, ett uttrycksmedel för konst och ett medel till underhållning. I överensstämmelse härmed fördömer också den svenska filmkammararen framställningen av hetsfilmer, som kunna tjäna

till söndring av nationerna.

I den för vårt land gällande censurförordningen har redan för ungefär 20 år sedan intagits den bestämmelsen, att för offentlig visning icke skola tillåtas sådana filmer, som kunna skada rikets förhållande till en främmande makt, varigenom varje hetsfilm, som riktar sig mot en främmande makt, skall i Sverige förbjudas av offentlig myndighet. I biograferna få under inga omständigheter visas filmer, som icke hava godkänts av den statliga censuren för offentlig visning, och numera få enligt en särskild lag dylika filmer icke mera visas ens vid privata föreställningar, som äga någon som helst grad av offentlighet, exempelvis i klubbar, föreningar o d.

Vad beträffar de av Internationella Filmkammararen nu omnämnda filmerna 'Le Militant' och 'La Patrie vous appelle' ('Der Kämpfer' och 'Die Heimat ruft', resp 'The Struggle' och 'The home country is calling'), så hava, så vitt Sveriges Filmkammare har sig bekant, dessa överhuvudtaget hittills icke utjudits till försäljning i Sverige. Skulle de offereras hit, komma de, om deras natur är sådan, som exekutivkommittén fastslagit, icke att godkännas av den svenska filmcensuren.

För att fästa uppmärksamheten på den grundsats, på vilken Internationella Filmkammararen i detta sammanhang har hänvisat, har ... kammaren beslutat offentliggöra sitt beslut i den svenska filmfackpressen.²⁵

Skrivelsen fördömer hetsfilmer i allmänna ordalag utan att den kinkiga frågan om kriterierna på en hetsfilm preciseras. Var det inte under vissa omständigheter befogat att framställa filmer riktade mot ett visst lands politik? Vad innebar söndring av nationerna?

Tyskarna var oerhört känsliga för kritik av sitt politiska system och sin politiska praxis, kritiken behövde inte vara speciellt

från för att söndring av nationerna skulle kunna uppstå. Sveriges Biograf- och Filmkammarens skrivelse visar en förbehållslös acceptans av Internationella Filmkammarens principer ifråga om så kallad hetsfilm, i sakfrågan däremot undvek man att ta ställning genom det hypotetiska förbehållet, "om deras natur är sådan som exekutivkommittén fastslagit". Genom förbehållet undvek man från svenska sida att uttala sig om filmernas karaktär och hänvisade istället till filmkammarens byrås beskrivning, som, om den var korrekt, visade att filmerna stred mot Statens biografbyrås regler. Själva sakfrågan, huruvida byråns beteckning "hetsfilmer" var adekvat eller ej lämnas således, i den officiella skrivelsen, öppen. Av ovanstående framgår att medlemskapet i Internationella Filmkammaren tvingade in det svenska filmfacket i problemställningar som knappast var rent faktliga.

Vid ytterligare ett tillfälle uttalade sig Sveriges Biograf – och Filmkammare offentligen om hetsfilmer:

Vid sammanträde den 12 november 1936 gjorde styrelsen för Sveriges Biograf- och Filmkammare ett på sin tid publicerat uttalande angående Sveriges inställning till visning av hetsfilmer. Uttalandet hade närmast föranletts av hänvändelse från Internationella Filmkammaren, som riktat uppmärksamheten på tvenne då färdigställda filmer av sådant slag ('*Le Militant*' och '*La Patrie vous appelle*').

Vid sammanträden inom världsfilmkammarens exekutivkommitté och förvaltningsråd sistlidna juli månad i Paris har man ånyo haft anledning befatta sig med frågan om internationell front mot framställning och visning av hetsfilmer, varvid man enhälligt utdömt fyra i Frankrike framställda filmer, nämligen:

'Marthe Richard'

'*L'Homme á abattre*' (Mannen som skall besegras),

'*Les loups entre eux*' (Vargar emellan),

'*Le deuxième bureau*' (Andra byrån),

Sveriges Biograf och Filmkammare är skyldig att fästa filmbyråernas och biografernas uppmärksamhet på att ovan nämnda filmer enligt Parisbeslutet (biträtt av samtliga tretton representerade nationer, även Frankrike) därmed falla under den kategori av filmer, som Kam-marens uttalande avser, vilken skyldighet Kammaren härmed fullgjort.²⁶

Det bör observeras att skrivelsen också tar ställning till den sakfråga som man så nog-samt undvek i fråga om yttrandet över *Le Militant* och *La Patrie vous appelle*. Det slås här fast att dessa två filmer är av "sådant slag", alltså hetsfilmer.

Denna gång tog den svenska organisationen, redan i exekutivkommittén, ställning till kärnfrågan och biträdde, liksom övriga medlemsländer, uppfattningen att de fyra aktuella filmerna var att beteckna som hetsfilmer. I enlighet med föregående skrivelse om den principiella inställningen till hetsfilmer följde av denna skrivelse att Sverige Biograf- och Filmkammare gjorde ett ställningstagande i censurfrågan och indirekt satte press på Statens biografbyrå genom att föregripa ett censurförbud ifall filmerna skulle importeras till Sverige. Filmerna stred, enligt Sveriges Biograf- och Filmkammare, mot svenska censurbestämmelser.

Hade svensk filmbransch, representerad av Sveriges Biograf- och Filmkammare, haft kompetens i censurfrågor kunde den tyska stingsligheten i slika frågor ha resulterat i en politisk censur i Sverige dikterad av tyska önskemål förmedlade via Internationella Filmkammaren.²⁷

Då arkivhandlingar från Sveriges Biograf- och Filmkammare saknas går det inte att rekonstruera frekvens och intensitet ifråga om dylika tyska påtryckningar; dock finns ett par brev bevarade hos Statens biografbyrå som visar hur pass alerta tyskarna var, i detta fall t o m på planeringsstadiet, det gäller Charlie Chaplins film *Diktatorn*.

Karl Melzer tillskrev Olof Andersson den 14 juni 1939:

Enligt amerikanska uppgifter skall Charlie Chaplin nu påbörja sin film *Diktatorer*, vars framställning visserligen plane-rats sedan flera år men ständigt uppskjutits på grund av från olika håll framförda protester. Man kan befara att denna film blir en utpräglad hetsfilm. Då en ny president för Internationella filmkammaren ännu inte utsetts och man därifrån inte kan sätta igång det hittills tillämpade förfarandet skulle jag redan nu vilja fästa Er uppmärksamhet på produktionen och det eventuellt väntade utbudet av denna film så att enligt det på sin tid beslutande förfarandet, produktionen av en hetsfilm stoppas redan på förberedelsestadiet. Jag skall inte försumma att på det skarpaste protestera mot denna film hos den nya presidenten för Internationell Filmkammaren, så snart han utsetts.²⁸

Dagen därpå svarade Olof Andersson, brevet ställdes till Oswald Lehnich, som då på egen begäran lämnat ordförandeposten i den tyska filmkammaren. Ordförande i IFK var formellt fransmannen Georges Loureau men Frankrike drog sig ur organisationen i maj 1939, därav avsaknaden av ordförande.

Härmed får jag framföra mitt förbindligaste tack för Er skrivelse av den 14 dennes. Också här har man naturligtvis haft ögonen på vissa tecken beträffande den kommande Chaplinfilmen och skulle det visa sig att det verkligen rör sig om en

utpräglad hetsfilm torde man kunna vänta sig att den inte undgår sitt öde redan hos den statliga censuren. Det är nämligen bland annat censurmyndigheternas uppgift att hindra att filmer släpps ut 'vilka med hänsyn till statens förhållande till andra makter kan betraktas om olämpliga'. Den svenska censuren är nu, som bekant, speciellt på sin vakt i detta avseende och mycket samvetsgrann. Jag anser därför att om filmen skulle godkännas av censuren, kan den inte vara så tendentiös att den kan betraktas som en hetsfilm. Skulle filmen godkännas av censuren står det, fruktar jag, inte i vår filmkammares makt att hindra att den visas i härvarande biografier.

Chaplin är ju sedan gammalt ett mycket publikdragande namn och då man nu inte sett någon Chaplinfilm på flera år är film- och teaterföretagen förmodligen mycket intresserade av komma med en Chaplinfilm. Sveriges Biograf- och Filmkammare kan i detta avseende inte tillgripa några som helst maktmedel.

Jag behöver väl knappast nämna att min firma alls inte kommer att befatta sig med filmen om det skulle visa sig att tendensen är den av Eder fruktade. Sveriges Biograf- och Filmkammare kan också, som brukligt är, lämna ett särskilt meddelande till filmbranschen, och man får avvakta vilket resultat detta kan få. Därutöver ankommer det dock på de enskilda filmföretagen och deras ställningstagande till saken i fråga.²⁹

Denna brevväxling visar att tyskarnas taktik lyckades; istället för att göra propåer hos UD som är brukligt i sådana här fall, kunde man anlita den svenska branschorganisationen och det största filmbolaget till att göra ideologiska markeringar i namn av fackliga meddelande, det av Andersson nämnda särskilda meddelandet, att skickas till övriga bolag "som brukligt är". Andersson visar i sin skrivelse en utomordentlig

vilja till tillmötesgående, han lovar att SF inte skall befatta sig med filmen, om den är en hetsfilm, han beklagar att den svenska filmkammaren inte kan tillgripa maktmedel om något företag ändå skulle välja att lansera filmen. Branschen fungerade tydligen som indirekt censur – hur framgångsrikt vet vi inte, underlaget är alltför magert för säkra slutsatser.

Det här redovisade agerandet från Sveriges Biograf- och Filmkammars sida är vad som är möjligt att rekonstruera utan tillgång till arkivhandlingar, man kan anta det förekommit flera kontakter, Anderssons ord "brukligt" pekar i den riktningen, liksom Melzers brev.

Att breven angående *Diktatorn* finns bevarade beror på att de sändes till Biografbyrå för kännedom, de är citerade i Uno Asplunds "Chaplin i Sverige".²⁹

Tydligen hörde påtryckningar på produktionsstadiet till rutinerna inom IFK. De båda franska filmerna *Soeurs d'armes* och Jean Renoirs *La grande illusion* förbjöds i bl a Jugoslavien, den senare på tyskt initiativ redan på produktionsstadiet.³⁰ Amerikanska skådespelare och producenter hotades med repressalier i form av bojkott om de deltog i antinazistiska filmer. Malvina Pictures spelade 1936 in *I Was a Captive of Nazi Germany*. Filmens producent Alfred Mannon fick ett hotelsebrev direkt från Tysklands konsulat i Los Angeles.³¹ Malvina Pictures fullföljde filmen då man inte hade så stora tyska intressen att bevaka. Däremot böjde sig Universal Pictures när konsul Dr Georg Gyssling skrev till bolaget och 60 skådespelare som medverkade i inspelningen av Remarques *The road back* (Vägen tillbaka).³² Dagens Nyheter kunde den 29 september 1939 meddela att Universal Pictures återupptagit inspelningen av *Vägen tillbaka*:

Att Universal på sin tid avbröt den stora redan mycket påkostade filminspelningen berodde på att tyska regeringen hotade med omfattande repressalier mot all amerikansk film i Tyskland. (sid 9)

Filmen stoppades i ett så sent skede att endast två veckors kompletteringar räckte för att färdigställa *Vägen tillbaka*.³³

Under 1937 försämrades filmrelationerna mellan USA och Tyskland och samtliga amerikanska dotterbolag stängde sina Berlinkontor.

I juli 1937 höll Internationella Filmkammaren sin andra kongress, denna gång i Paris. Från franskt håll var det angeläget att försöka få USA och England att sända observatörer, för att på så sätt undvika att knytas allt hårdare till Tyskland. Kritiken i Frankrike mot samarbete inom Filmkammaren var betydande. Under våren 1937 hade Tyskland slutit ett filmavtal med Italien och Japan om intensivare filmutbyte. Andra länder erbjöds att ansluta sig.

Redan tidigare hade tyskarna ett filmavtal med Frankrike om fritt filmutbyte som löpte från 1 juli 1936 och ett år framåt. Med Österrike fanns ett liknande treårsavtal. Amerikanerna såg dessa avtal med oblidliga ögon och talade om filmkrig "Nazis, Italy and Japan allied for film war".³⁴

Inför filmkongressen i Paris tog branschtidning Motion Picture Herald upp den franska splittringen i attityden till axelmakternas "filmblock".

Artikeln "France split over 'nazis international filmblock'" kom i början på juni, en månad före kongressen, och i den meddelades att USA inte ämnade sända någon observatör.³⁵ Tidskriftens första artikel om "filmblocket" uppges ha väckt sensation i Paris, några reaktioner återges i den senare artikeln. Agence d'Information Cinematographique (1937-05-14) talade om meningslöst

skvaller från amerikansk sida och hälsar England och USA välkomna till kongressen och att delta i Internationella Filmkammaren.

Den oberoende Le Merle Blanc såg saken annorlunda:

På vilket sätt skall vill de använda detta block? frågade Le Merle Blanc, som besvarade sin egen fråga: Att sätta i verket ett underbart program som vi vill berätta om – att medelst filmen propagera för hitlersk tanke och kultur. På samma gång vill man bekämpa det *liberala* inflytandet från Hollywood och Paris och det *bolsjevistiska* inflytandet från Moskva.

Frankrike har undertecknat ett filmavtal med Tyskland. Är det med avsikt att regelbundet sända oss blockets hela fascistiska produktion? Det är mycket möjligt. Och den japanska *La Terre Nouvelle* kan mycket väl vara det första resultatet av kombinationen.

Bara för omväxlings skull, fortsatte Le Merle, kommer en internationell filmkongress att hållas i Paris. Bara för omväxlings skull är ordföranden i den tyska filmkammaren ledare för kongressens organisationskommitté. Bara för omväxlings skull – också – kommer inte England och USA att finnas bland medlemmarna i denna kongress. Därför, frågar vi, kommer representanterna för den franska filmen än en gång att bli dragna vid näsan.

Dessa s k 'representanter' för fransk film har tagit miste så många gånger när de kunde ha förskaffat fransk film berömmelse.

Kommer de 'franska filmmännen' på kongressen låtsas som ingenting och ansluta sig till Mussolinis och Hitlers antidemokratiska kavalkad?³⁶

Den amerikanska branschtidningen Motion Picture Daily bedömde IFK:s framtidsutsikter inför Pariskongressen:

Om Tyskland och Italien fortsätter att dominera gruppen, som de hittills gjort tyder alla tecken på att kammaren helt och hållet försvinner som organisation, eftersom Frankrike och Belgien otvivelaktigt kommer att dra sig tillbaka, om den nuvarande situationen kvarstår.³⁷

I samband med krigsutbrottet gick Internationella Filmkammaren i ide. De två första åren hade man haft Berlin som stationeringsort. 1937 och 1938 hade kammaren sitt säte i Paris, aktiviteten sjönk till ett minimum. Det diskuterades om Sverige och Stockholm från och med hösten 1939 skulle inhysa organisationen, men kriget satte stopp för planerna.³⁸

Internationella Filmkammaren återuppstår – förspelet

Under hela 1940 låg IFK:s verksamhet nere, däremot var aktiviteten på den tyska filmfronten febril. I takt med krigsmaktens territoriella expansion växte filmindustrin och biografbeståndet. Så snart ett nytt land fallit var man där och organiserade filmförsörjningen. Filmbolag startades, ofta med inhemska namn, men alltid kontrollerade av Cautio Treuhandgesellschaft mbH, under ledning av Max Winckler, UFA-trustens ingenjör.

I mitten av 1941 hade tyskarna omstrukturerat Europa och behärskade den europeiska kontinenten, liksom Danmark och Norge. Trupperna hade tillfälligt ändrat rörelseriktning mot öster. Slaget om England hade inte lett till förväntade resultat, tyskarna ämnade senare ta sig an britterna på nytt. Som nämnts hade "tysk filmindustri"

växt i de ockuperade länderna, men det fanns ingen övergripande organisation för Europas filmländer. Underhandskontakter visade att det fanns förutsättningar för att ånyo starta Internationella Filmkammaren.

I ett utkast till stadgar för Internationella Filmkammaren daterat Berlin 12.5.1941 specificerades organisationens uppgifter.³⁹ Den skulle

... inom sitt område, medveten om det ansvar som filmens betydelse och gynnsamt verkande möjligheter ger, under gemensamt uppbyggnadsarbete inom ramen för folkens internationella nyordning skapa förståelse...

Enligt den följande listan på arbetsfält nämns bland annat filmens konstnärliga och tekniska utveckling, som punkt 5 återkommer hetsfilmsproblemet. Organisationen skulle därvidlag

... med alla till buds stående medel förhindra produktion och spridning av filmer som är ägnade att störa det goda samförståndet och de goda förbindelserna mellan de till kammaren hörande länderna.

Som medlemmar kunde enskilda länders centrala filmorganisation upptas under två förutsättningar:

- Organisationen skulle erkännas som central filmorganisation av det egna landets regering, som
- skulle ge fullmakt för inträde i IFK.

Uteslutning kunde bli följden om medlem bröt mot IFK:s stadgar eller tvingande beslut.

IFK var uppbyggd enligt samma modell som tidigare: president och ett antal vice-

presidenter; generalråd som högsta beslutande församling; presidium som mellan de årliga generalrådssammankomster innehade alla fullmakter. Presidiet bestod av president, vicepresidenter och generalsekreterare, den senare hade att exekutivt ansvara för fattade beslut och att leda det löpande arbetet.

Generalrådets ledamöter skulle vara officiella delegater för sina respektive regeringar.

Rösträtten i generalrådet stod i proportion dels till landets biografbestånd och dels till antalet årligen producerade filmer. Genom att placera in det enskilda landets siffror inom de båda tabellerna och addera samma röstetal för biograf respektive producerade filmer får man fram landets totala röstetal.

Röster	Biografer	Röster	Producerade filmer
1	– 500	1	– 25
2	501–1500	2	26– 50
3	1501–3000	3	50– 75
4	3001–5000	4	76–100
5	5000	5	101–150
		6	150

Dessa stadgar som blev vägledande för Internationella Filmkammarens verksamhet visar i hur ringa grad arbetet var branschfackligt. Delegaterna skulle ha respektive regerings bemyndigande. Stadgarna tvingade dessutom fram en centralisering av medlemsländernas filmliv annars blev det inget medlemsskap. Utan en sådan lågt gående centralisering och statlig sanktion minskades Internationella Filmkammarens möjligheter att öva inflytande.

De länder som var aktuella som medlemmar var uppknutna till Tyskland antingen såsom ockuperade eller allierade, bortsett

från ett par neutrala, däribland Sverige och Schweiz. I praktiken fick Tyskland ett helt dominerande inflytande över IFK. Erröringspolitiken hade mångfaldigat biografbeståndet och filmproduktionen låg på en hög nivå, i motsats till merparten av de övriga länderna som hade en ytterst blygsam produktion.

För svenskt vidkommande gav stadgarna, om regeringen ville sända delegater, ett relativt sett stort inflytande. Deutsche Gesandtschaft översände en inbjudan från presidenten i Die Reichsfilmkammer att via UD vidarebefordras till Sveriges Biograf- och Filmkammare, skrivelsen är daterad 2.7.1941. (UD, P. 78 X) Inbjudan avsåg ett möte i Berlin 16–21 juli där det var tänkt att på nytt konstituera den Internationella Filmkammaren. Inbjudan utlöste en hektisk aktivitet på UD, ett chiffritelegram sändes till legationen i Bern för underrättelse om hur Schweiz ämnade agera. Man ville veta huruvida den schweiziske delegaten skulle resa som regeringens befullmäktigade ombud, vilket tyskarna krävde.⁴⁰

I sitt svartelegram meddelande Bernministern Zenon P Westrup följande:

Regeringen beslutar i morgon skicka Masnata jämte expert men utan fullmakt biträda beslut då inbjudningen kommit försent för att möjliggöra ställningstagande till tyska förslag.⁴¹

Den svenska regeringen ville inte – i motsats till den schweiziska låta sig representeras i Berlin. I telegram till Arvid Richert, den svenske Berlinminister, meddelade Oscar Thorsing, chefen för UD:s pressbyrå, regeringens beslut:

Då inbjudan kommit departementet så sent tillhanda, och då någon statlig eller nationell filmorganisation av den karaktär, som här tydligt avses, icke finnes i

Sverige, har regeringen icke sett sig i stånd att utsända något befullmäktigat ombud.⁴²

Dock hade man inget emot att branschrepresentanter:

äro närvarande vid konferensen, dock givetvis utan något som helst bindande uppdrag från regeringens sida eller be- myndigande att deltaga i några för regeringen eller svenska filmintressenter bindande beslut.

Berlinkongressen

Den 16 juli samlades representanter för de intresserade länderna i Berlin. Samtliga delegater hade officiell status, utom de svenska – Olof Andersson, Andrew Sandrew och Gustav Scheutz – vilka representerade svenska branschintressen helt i linje med UD:s önskan.

På en ångare ute på Wannsee, dit en del av kongressmötet hade förlagts, utsågs de styrande i den nyöppnade organisationen. Till president valdes den italienske greven Giuseppe Volpi di Misurata, vicepresidenter blev Dr László Balogh från Ungern, den tyska filmkammarens ordförande Carl Froelich, direktör Mihai Puscariu Rumänien och direktör Olof Andersson.

Generalsekreterare och den som hade organisationens exekutiva ansvar var Karl Melzer. Stationeringsort: Berlin. Goebbels höll sitt stora tal till delegaterna den 21 juli, men dessförinnan anordnades besök i UFA:s ateljéer, där verksamheten var i full gång – inte mindre än fyra olika inspelningsteam arbetade parallellt.

Tyskarna hade en klar målsättning med nyöppnandet av Internationella Filmkammaren: att utestänga den amerikanska filmen från Europas biodukar. Att detta var



Anders Sandrew (näst längst till vänster) på en informell sammankomst i samband med IFK:s återupprättande i Berlin 1941.

målsättning framgick tydligt, inte minst i Goebbels tal.

Propagandaminister drog i sitt anförande upp de stora perspektiven. Europa hade gentemot omvärlden tidigare framstått som en splittrad kontinent, en mängd småstater stred om herreväldet och genom dessa stridigheter – t ex tullhinder – sjönk levnadsstandarden. En lösning hade inte visat sig möjlig förhandlingsvägen. Kriget tvingades fram och kunde inte kriget för gott lösa problemen – det betydde väl närmast om Tyskland inte skulle errövra kontinenten – så hotade en revolutionär situation.

På filmens område hade medan kriget ännu pågick europeisk enighet skapats, den stora frågan skulle kriget lösa. Goebbels ansåg att det var ett ovärdigt tillstånd att

jordens mest kulturbärande område – Europa – på filmens område var i så hög utsträckning hänvisad till import från ett enda land. Varje land för sig skulle gå under i filmkonkurrensen från USA.

Därför finner jag det utomordentligt glädjande att det nu, mitt under kriget, är möjligt att inom ett bestämt område åtminstone i princip få de europeiska folken till en enhetlig ordning. Det är också ett tecken på att det, i vidaste kretsar av den europeiska intelligentian, så småningom utvecklar sig ett europeiskt medvetande och att vi i de här angelägenheterna inte längre så mycket känner oss som tyskar, italienare, rumäner, ungrare, svenskar eller danskar, utan gradvis börjar försvara oss som kontinent.

Det begynnande kontinentala tänkandet skulle vara en motvikt mot den europafientliga filmen.

Om den europeiska filmens män och kvinnor en gång om året håller en stor internationell filmkongress – som sedan efter kriget kommer att vara en väldig demonstration av europeiskt kulturmedvetandet – och om vi i denna demonstration av vårt gemensamma medvetande skapar en motvikt mot en europafientlig film så behöver, tror jag, i längden inte sådana här nästan förolämpande förhållanden uppstå som i det förgångna, nämligen att vi helt enkelt inte längre kan klara oss utan amerikanska filmer.

Goebbels tal (se appendix) utgick från antagandet att det fanns ett gemensamt intresse hos deltagarländerna av att bli kvitt det stora hollywoodberoendet. För svenskt vidkommande var det inte så. USA-filmen var ytterst lönsam och den alternativa importen från mellaneuropas småländer hade knappast någon kommersiell karisma i paritet med den hollywoodska. Vid hemkomsten från Berlin hävdade Olof Andersson att:

... vid ... mötet i Berlin icke förekommit frågan om importförbud för engelska och amerikanska filmer till neutrala länder.⁴³

Denna uppgift är korrekt såtillvida att t ex Goebbels inte direkt använde termen importförbud, utan talade om att sätta sig till motvärn. Inte heller gällde diskussion speciellt de neutrala länderna – Goebbels anlade breda kontinentala perspektiv och förutsatte tydligtvis ett gemensamt intresse för alla att undvika att bli överkörda av Hollywood. Andersson utvecklade i intervjun den svenska filmbranschens syn på USA-filmen.

Från svenska sida skulle inte heller ett sådant beslut kunnat biträdas, därtill är, oavsett neutralitetssynpunkter, den amerikanska filmen alltför värdefull för våra biografer.

I ST kommenterade Andersson diskussionen om de s k hetsfilmerna och konkluderade:

... enigheten var stor om att all hetsfilm skall bort från vita duken.⁴⁴

Direktör Scheutz intervjuades också han efter hemkomsten från Berlin, och framhöll, att behovet av film för närvarande var stort på kontinenten och att Sverige nu hade en chans att få vara med att fylla ut tomrummet efter den amerikanska och franska filmen och tillade:

För min del tror jag att ju mindre en film sysslar med politik desto större chanser har den på den internationella marknaden.⁴⁵

Vad Scheutz menade var att film som hade antitysk politisk tendens var svårsåld inom det tyskkontrollerade Europa. Tyskarna hade inte någon allmän aversion mot politiska inslag i filmer, inte minst den egna produktionen belyser detta.

Förutom förvaltningstekniska motiv hade tyskarna också ett annat skäl för att söka återupprätta ett europeiskt filmsamarbete. Man behövde helt enkelt stora mängder film från övriga Europa sedan den amerikanska filmen väl stoppats. Samma förhållande gällde de ockuperade länderna som tidigare varit stora importörer av amerikansk film, nu måste denna import ersättas, vilket enligt Scheutz innebar att:

... det i första hand gäller att förse det tyska livsrummet med film. (DN 1941-07-25)

Ett svenskt deltagande var angeläget då en del av de tidigare producentländernas verksamhet nästan helt låg nere. Sverige hade ökat sin filmproduktion i skydd av neutralitet och en lysande biografkonjunktur, samt som ersättning för den sjunkande filmimporten. Sverige förväntades då kunna lämna ett rejält bidrag till det tyska livsrummets filmförsörjning och enligt herr Scheutz var man från svensk sida inte ovillig att exportera.

Förutom utsikterna att exportera svenska filmer fanns det även andra skäl för branschen att medverka i den återuppståndna Internationella Filmkammaren. Svenska filmlaboratorier var i hög utsträckning beroende av tysk råfilm, det var därför önskvärt med goda relationer till Tyskland.

1941 var det stora året för tysk film på svenska biografer, aldrig tidigare under ljudfilmens korta historia hade så många tyska filmer haft premiär i Sverige. Detta berodde på direktavtal mellan tyska filmbolag och svenska. SF hade sedan längre intima kontakter med UFA – man hade bl.a. gemensamt ägda dotterbolag under stumfilmstiden – och samarbetet hade sedan fortsatt, SF-biograferna visade UFA:s slagnummer. Nordisk Tone Film hade ett avtal med tyska Terra.⁴⁶

De tyska filmens kurva på svenska biografer under kriget var korrelerad med den tyska krigsmaktens framgångar. Det är obestridligt att det fanns en utbredd tro att tyskarna mycket väl kunde gå segrande ur kriget, vilket för den svenska filmbranschen möjligen kunde finnas med som en baktanke när Internationella Filmkammaren på nytt skulle blåsas till liv. Tidigare hade LO:s bojkott utgjort en nagel i ögat, såväl för svensk som tysk filmindustri men bojkotten var avlyst sedan den 3 september 1940 med motiveringen att ”förutsättningsarna för uppmaningens upprätthållande i

nuvarande läge icke förefinnas”.⁴⁷

De svenska biograferna hade det besvärligt med filmförsörjningen, trots den stegrade inhemska produktionen. Ett medlemskap kunde ge stora fördelar om det visade sig bli ökade svårigheter att transportera film över Atlanten. Biograferna var garanterade ett fortsatt inflöde av filmer från, vad Gustav Scheutz kallade, det tyska livsrummet.

Sveriges status visavi Internationella Filmkammaren

Sveriges Biograf- och Filmkammare var medlem i IFK under 30-talet och om Berlinkonferensen endast innebar att en vilande organisation åter kom i verksamhet borde det tidigare medlemskapet fortfarande gälla. Något som talar för detta är att Olof Andersson ånyo valdes till vicepresident, vilket borde förutsätta att Sverige var medlem i organisationen. Formellt var Andersson vicepresident fram till november 1942.⁴⁸

Vad som talar mot svenskt medlemskap är UD:s förnekande av att Sverige ingick i IFK.

I meddelandet till Richert sägs uttryckligen att representanterna inte ägde rätt att fatta bindande beslut för vare sig regeringens eller svenska filmintressenters räkning – huruvida medlemskap räknas som bindande beslut anges dock inte.

Det kan vara belysande att, liksom UD, titta en smula på de schweiziska förhållandena.

Minister Westrup sände den 29.8.1941 ett telegram till Thorsing, som i sin tur informerade Olof Andersson.

I anledning tydligtvis av vilseledande referat från Berlin har Dr Masnata beskyllts för att hava på eget bevåg fört sitt lands talan och, värst av allt, för att hava å Schweiz vägnar bundit sig för anslutning till den internationella filmkammaren, vars knappast dolda uppgift vore att bereda axelmakterna en dominerande och bestämmande ställning i avseende på Europas produktion och konsumtion av film. (UD P 78 X)

Debatten blossade het i schweizisk press, en artikel i Der Bund fick Westrup att ånyo skicka brev till Thorsing, i ett postscriptum frågade han:

Men vad mena de med att vi skulle ha anslutit oss till den Internationella Filmkammaren? Jag antar att vårt ombud lika lite som det schweiziska haft fullmakt att biträda några bindande beslut.⁴⁹

Der Bund skriver:

Man frågar sig t ex, då herr Goebbels har talat om en front mot USA, om IFK:s syfte är att bannlysa alla amerikanska filmer från Europa. Sverige, Portugal och Spanien, medlemmar av IFK, tycks inte gå med på att biträda en sådan politik trots att den statuariska förpliktelsen för medlemmarna – att inte sprida filmer som stör det internationella ömsesidiga samförståndet – säkert kan få vittgående konsekvenser.⁵⁰

Här ställer Westrup frågan på sin spets angående vad bindande beslut kunde tänkas innebära, var branschens eventuella ratificeringen av Internationella Filmkammarens stadgar att beteckna som bindande beslut? Thorsing svarade aldrig direkt på Westrups fråga. Till Westrup meddelade Thorsing den schweiziska regeringens synpunkter, sådana de framlagts av Stockholmsministern vid besök på UD.

Jag har just haft besök av schweiziska ministern, som önskade upplysningar om Sveriges hållning i denna fråga. Han konstaterade, att det rådde en bestämd skillnad mellan Sveriges och Schweiz' uppträdande, i det att hans land verkligen sändt en officiell representant, om också utan befogenhet att deltaga i några beslut, medan vi givit tyskarna uttryckligt besked om att regeringen icke kunde sända något ombud. Detta motiverade jag på sin tid med att hänvisa till det faktum, att någon nationell filmorganisation av den karaktär, som förutsattes i förslaget till statuter för den internationella filmkammaren, icke existerade i Sverige.⁵¹

Huruvida Sverige var medlem eller ej i Internationella Filmkammaren går inte att utläsa ur dessa dokument. Om Sverige var medlem var det inte på de villkor som stipulerades i stadgeutkastet, regeringen sände ingen representant, däremot branschen. Var det så att Sverige verkligen gick med så var det enbart filmintressenterna som bundit sig för medlemskap inte någon officiell svensk filmorganisation.

Tyskarna gjorde ingen strikt skillnad på de svenska delegaterna och övriga representeranter. I publikationen IFK Tagung der Internationalen Filmkammer förtecknas de svenska delegaterna liksom övriga officiella delegater under sitt land, utan markering att de inte representerar landet utan branschen.

Ännu en förfrågan om Sveriges status nådde UD, denna gång från minister Barch-Holst i Köpenhamn.

Från utrikesministeriets pressbyrå har jag nyss per telefon fått en förfrågan angående den svenska inställningen till internationella filmkammaren. Enligt uppgift äro Sverige, Danmark och Finland anslutna till densamma. Man vore tacksam att erhålla så utförliga upplysningar

som möjligt och komme givetvis att göra strängt förtroligt bruk av desamma. Samtidigt upplystes att man i Danmark efter tysk framställning vore nödsakad utfärda förbud mot förevisande av amerikanska filmer.⁵²

I sitt svarsbrev skriver Sven Grafström:

Åberopande ditt brev ... ber jag få meddela, att Sverige icke är anslutet till den internationella filmkammaren i dess under tysk egid nyordnade gestalt. Representeranter för den svenska filmkammaren – men ej för regeringen – har visserligen vid ett par tillfällen närvarit vid den internationella filmkammarens möte men endast som observatörer och utan att deltaga i några av kammarens beslut.

Till din strängt förtroliga kännedom kan jag nämna, att vissa framstötar även här – liksom i Finland och Danmark – gjorts för att få oss med på en slags bojkott av amerikansk film. Dessa trevare ha emellertid avvisats från svensk sida.⁵³

Här kommer så ett svar på frågan. Nej, Sverige är icke anslutet till IFK, men den svenska filmbranschen kanske? UD gör genomgående en tydlig distinktion mellan Sverige och branschen och uttalar sig enbart om landet. Att vår status tydligen var föremål för tvivel i såväl Schweiz som Danmark berodde möjligen på att man där inte skiljde på Sverige och den svenska filmbranschen. I februari 1942 när Grafström skriver var Olof Andersson fortfarande vicepresident i Internationella Filmkammaren.

I årsberättelserna för Sveriges Biograf – och Filmkammare framkommer branschens beroende av UD:s hållning.

I Berlin företrädde representerarna den synpunkten ifråga om en europeisk nyordning på filmens område ”att Sveriges Filmkammare icke kunde godtaga en sådan utan

anvisning av vårt Utrikesdepartemente.”⁵⁴

Här nämns ingenting om medlemskapet. I nästföljande årsberättelse är formuleringen kring eventuellt medlemskap ytterst subtil:

Under förra delen av arbetsåret hade Kammaren att vaka icke minst över sitt förhållande till Internationella Filmkammaren med säte i Berlin. På grund av nyordning av dennas stadgar hade svårigheter uppkommit för Sveriges Biograf och Filmkammare att kvarstå som medlem i Internationella Filmkammaren. Dessa svårigheter ha också från Internationella Filmkammarens sida erkänts och behjärtats, varför vår Filmkammare icke heller anpassat sig till IFK:s nyordnade stadgar.⁵⁵

Det finns en tvetydighet i resonemangen kring de nyordnade stadgarna. Syftar man på det utkast till stadgar som låg till grund för Berlinkonferensen i juli? Knappast.

Under hösten 1941 genomfördes en viktig stadgeändring: inget land fick vara medlem i IFK om amerikansk film visades på biograferna. Det torde vara denna stadgeändring som avses i årsberättelsen. Om det är så antyder formuleringen ”kvarstå som medlem”, att den svenska filmkammaren betraktade sig som medlem under 1941. Detta antagande styrks ytterligare i en intervju med advokat Sven Munck af Rosenschöld efter det att han varit observatör på ett IFK-möte i Rom i april 1942. Han citeras av artikelförfattaren (Gösta Werner):

... Sveriges tvekan att biträda beslutet [gäller bojkott av amerikansk film] skulle respekteras, och att Sverige så skulle bli kanske det enda landet inom [kursiverat här] IFK, där amerikansk film visas.⁵⁶

Motsägelsefullheten i källorna är en följd av att branschen ratificerade konstitutionshandlingarna under Berlinmötet, utan förbehåll för ett eventuellt regeringsgodkännande. Något sådant kom dock aldrig. Då stadgarna ändrades till krav på uteslutning av amerikansk film blev situationen problematisk. Branschen kunde inte genomdriva en bojkott och hade inget ekonomiskt intresse av det. Sverige var attraktivt p g a sin stora filmproduktion – kontinentens filmbehov var akut. Troligen var det därför möjligt för Sverige att vara medlem trots att man hade kvar den amerikanska filmen.

Också andra källor uppger att Sverige var medlem i IFK. "Internationella Filmkammaren, varav Sverige är en av de sexton medlemmarna, ..." (NDA 1941-12-04, sid 8). Att IFK uppfattade Sverige som medlem också under 1942 framgår av en förteckning i organisationens tidskrift *Inter Film*. (1942:2, sid 9).

Vad hände egentligen i Berlin? Gick Sverige med i IFK eller stod landet utanför?

Svaret på dessa frågor finns i ett utförligt protokoll från kongressen som trycktes under titeln *IFK Tagung der Internationalen Filmkammer, Berlin 16–21 juli 1941*.

Under första kongressdagen fattades beslut ifråga om medlemsskap: en del nya länder upptogs i gemenskap, andra var genom krigsutvecklingen inte längre aktuella. Samtliga länders delegater fick deklarerat sitt förhållande till IFK. Bland en rad andra länder deklarerade de svenska delegaterna "att de betraktade sig som medlemmar i Internationella Filmkammaren." (sid 31) Den schweiziske delegaten hävdade vid flera tillfällen att landets förhållande till IFK endast kunde avgöras av hans regering.

Den 17 juli behandlades stadgefrågor, en kommitté utsågs för att bearbeta de tidigare refererade utkastet – i denna grupp ingick

Gustav Scheutz (sid 31).

Innan kommittén trädde i arbete diskuterades utkastet till stadgar, i synnerhet paragraf 6 vållade debatt. I den föreslogs att medlemskap i IFK skulle vara sanktionerat på regeringsnivå och att varje land skulle ha en officiell delegat. UD hade bestämt motsatt sig officiell representation i Berlin och försökt begränsa branschrepresentanternas handlingsfrihet. Olof Andersson yrkade därför på en modifierad skrivning av denna paragraf.

Herr Andersson ... hänvisade till att det för närvarande inte är möjligt att få uttryckligt bemyndigande från regeringens sida för inträde i IFK. Han bad därför, också för andra länders räkning, som befann sig i liknande situation, om en vidare formulering. (sid 33)

Därefter sammanträdde stadgekommittén. Resultatet blev bl a en revision av paragraf 6, i den riktning Olof Andersson föreslagit.

Ordinarie medlemmar i Internationella Filmkammaren skall ... vara bemyndigade att inträda i organisationen av det egna landets regering, uttryckligen eller stillatigande. (59 f)

Denna revision, att regeringens godkännande inte behövde vara utsagt, möjliggjorde för den svenska filmbranschen att gå med i organisationen. Och det gjorde man. Den definitiva stadgeavfattningen är undertecknad av varje medlemslands chefsdelegat. Olof Andersson satte sitt namn under dokumentet. Han betraktade tydligen UD:s direktiv som ett stillatigande godkännande. Den schweiziske delegaten undertecknade dokumentet med förbehåll för sin regerings eventuella godkännande.

Delegaterna erkände med sin underskrift att stadgarna var bindande. (sid 42)

Enligt dessa stadgar förband sig svenskarna att bekämpa hetsfilmer, som sådan betraktades strängt taget all amerikansk film. Vidare skulle branschen enligt stadgarna i Sverige genomföra av presidiet fattade beslut. Den sista punkten ansåg Schweiz' delegat var folkrättsligt tvivelaktig. (sid 32)

Att UD inte ens stillatigande accepterade Sveriges medlemskap framgår av de tidigare anförda dementierna till Bern- och Köpenhamnsministrarna.

Frågan är om inte de svenska branschdelegaterna överträdde UD:s direktiv "att inte biträda beslut som kunde vara bindande för regeringen eller filmintressenterna". Hade inte de svenska filmintressenterna bundit sig för att, liksom under 30-talet, verka som indirekt censor i fråga om antityska filmer, som ju i praktiken var det enda slaget av hetsfilmer IFK befattat sig med? Hade inte ett ratificerande av stadgarna långtgående politiska implikationer som väl motiverade de häftiga engelska pressreaktionerna som Thorsing nämner i sitt brev till Hammarling? (not 51)

Tysklands motiv för att återuppliva den Internationella Filmkammaren 1941 var både ideologiska – stoppa den mot Tyskland riktade "hetsfilmen" – och försörjningsmässiga – att förse kontinenten med film som ersättning för den amerikanska produktionen. Inledningsvis dominerade det ideologiska momentet, tydligast markerat i stadgeändringar som drev fram bojkott mot amerikansk film som medlemsvillkor.

Senare blev försörjningsfrågan brännande och då kunde Sverige beviljas specialstatus pga försörjningssynpunkten. Under 1943 deltog Sverige inte i IFK:s sammankomster däremot fungerade Olof Andersson som korresponderande ledamot fram till Svenska Biograf- och Filmkammarens årsmöte den 22 maj 1943.

Årsmötet utsåg ingen ny ordförande, IFK försökte få en sådan vald. Generalsekretären Karl Melzer uppsökte svenska legationen i Berlin.

Karl Albert Damgren, pressattachéen, rapporterade om besöket i brev till UD:s byråchef Sven Grafström.

Herr Melzer – som Du vet, generalsekretärare i såväl tyska filmkammaren som i internationella filmkammaren – besökte mig i dag och uttalade till en början sin tillfredsställelse över att de svensk-tyska förbindelserna på filmens område gestaltade sig tämligen gynnsamt. Genom en överenskommelse om att ett tjugotal tyska filmer under den kommande säsongen skulle uppföras på premiärteatrar i Sverige funnes utsikt att – enär i Tyskland valuta ställdes till 25 procent av det belopp, som inflöte genom den tyska filmexporten till Sverige – kunna öka importen av svenska filmer till Tyskland. Vad råfilmförsörjningen beträffade hade man från tysk sida kunnat nästan i full utsträckning tillmötesgå de svenska önskemålen för innevarande år.

Herr Melzer kom därefter in på den internationella filmkammaren och ville uttala en önskan att få se Sverige representerat på denna institutions förestående ordinarie årsmöte i Prag den 15–19 instundande oktober. Han betonade i detta sammanhang, huru livligt man önskade ett vidgat utbyte av filmer icke blott med Tyskland utan även mellan Sverige och andra europeiska länder såsom Schweiz, Ungern, Spanien, etc. Över huvud visade sig herr Melzer mycket angelägen att i detta sammanhang framhålla internationella filmkammarens opolitiska karaktär, varvid han i antydningar medgav att internationella filmkammaren på ett tidigare stadium haft en mera politisk karaktär än den nu hade. Jag inskränkte mig till att åhöra herr Melzers utläggningar och lova honom att vidare-

befordra hans önskemål om svensk representation i Prag till den kraft och verkan detta månde hava.⁵⁷

Melzer tog åter kontakt med Damgren. I brev den 15 september uttrycker han IFK:s önskan att ny ordförande utses i Sveriges Biograf- och Filmkammare och att denne utses till ny ständigt delegerad i IFK. Melzers kontakter visar det stora intresset för svenska filmer och Melzer gav tydiligen öppet uttryck åt att de politiska inte längre stod i centrum för IFK:s ansträngningar, försörjningssynpunkterna dominerade. Grafström vidarebefordrade Damgrens brev för kännedom till företrädare för filmbranschen. Till brevet fogades UD:s beslut angående det förestående Pragmötet:

Beträffande frågan om svensk representant vid den internationella filmkammarens årsmöte i Prag intar Utrikesdepartementet för sin del samma ståndpunkt som tidigare nämligen att något officiellt deltagande från svensk sida under nuvarande förhållande icke bör äga rum.⁵⁸

I fråga om Sveriges status visavi Internationella Filmkammaren är det helt klart att regeringen aldrig sanktionerade ett svenskt deltagande. Branschens motiv för att verka inom IFK var förutom exportförväntan till IFK:s medlemsländer, importmöjligheterna i händelse av införselproblem från USA och – inte minst viktigt – Sverige var beroende av tysk råfilm och tyskarna använde detta som argument i fråga om kravet på bojkott av hollywoodfilmen.

Problemet med den amerikanska filmen

Berlinmötet i juli 1941 fattade beslut om en ny sammankomst, denna ägde rum 6–9 september i samband med biennalen i Venedig. I Berlin hade deltagarna förberetts på att frågan om den amerikanska och engelska filmens vara eller icke vara, skulle tas upp på dagordningen i Venedig.

Olof Andersson var utsedd till svensk representant, men han reste aldrig till mötet, istället skickades hans sekreterare på SF, Margit Wetterholm.

Skälen till att just Margit Wetterholm sändes var förmodligen flera. Sverige var inte berett att stoppa den amerikanska filmen, men samtidigt ville man ogärna direkt gå emot Tyskland och riskera att all filmexport till IFK:s medlemsländer stoppades liksom råfilmimporten. Andersson hade som vicepresident en stark position inom IFK och Sveriges inställning skulle troligen vållat kritik om Andersson framlagt den i Venedig.

Margit Wetterholm hade tidigare flera gånger deltagit i biennalerna som ägde rum i samband med IFK:s årliga sammankomst, hon var väl insatt i förhållandena. Troligen hade hon inga direkta befogenheter att föra branschens talan, utan fungerade endast som observatör. Att man skickade henne var en tydlig markering från svensk sida i fråga om USA-filmen, men det faktum att Sverige dock var representerat höll fortfarande dörren öppen för kompromisslösningar.

I en tidningsintervju berättar Margit Wetterholm utförligt om sin Venedigresa, hon uppehåller sig främst vid resesvårigheterna och själva biennalen, hon säger ingenting om IFK:s sammanträde. I en kort passus omnämnes dock att hon reste just med tanke på sammanträdet:

Direktör Olof Andersson i Filmindustri, som är vicepresident i Internationella Filmkammaren, vilken har möte i samband med biennalen, hade av regeringen utsetts till svensk representant. Direktör Andersson fick emellertid förhinder, och så fick fröken Wetterholm bli svensk filmambassadris. Hon är väl initierad i internationella filmkretsar, intelligent och erfaren och alltså väl skickad att officiellt representera sitt land.⁵⁹

Om Margit Wetterholm är korrekt refererad uppger hon att Andersson var utsedd av regeringen som officiell representant och själv betecknas hon som ambassadris. UD har inga papper i denna fråga.

I Venedig beslöts att såväl amerikansk som engelsk film skulle utestängas från samtliga länder anslutna till Internationella Filmkammaren.

Olof Andersson anförde den svenska filmbranschens huvudargument mot en sådan åtgärd redan i GHT-intervjun (1941-08-19); dels hade beslutet utrikespolitiska konsekvenser och dels var de svenska biograferna beroende av den lönsamma amerikanska repertoaren. Venedigmötet fattade beslut om bojkott, Sverige deltog inte i omröstningen.

Italien och Tyskland erbjöd sig att uppätta en fond som skulle bidra till uppbyggnad av nationell filmproduktion i de mindre länderna. Völkischer Beobachter sammanfattar under rubriken "Den europeiska filmmarknaden – kan försörja sig själv" tyskarnas lösning på problemet:

Genom en enhetlig programgestaltning och ett ekonomiskt stöd till de mindre produktionsländerna i form av förfinansieringar eller krediter från Tysklands och Italiens sida kommer också dessa folk att ges tillfälle att framställa filmer som kan spelas i hela Europa. De små länder-

na bidrager också på så sätt till att försörja Europa med de nödvändiga filmerna.⁶⁰

För att överhuvudtaget kunna stoppa den amerikanska filmen och samtidigt ha samma mängd cirkulerande filmer var det oundgängligt att initiera produktion i småländerna. Film behövdes i stora mått och detta förslag var ett bidrag till att öka produktionen. Sverige som hade en produktion på omkring 40 filmer årligen var synnerligen attraktivt ur denna synpunkt.

När det inte gick att uppnå full enighet om bojkott i Venedig ändrades senare under hösten Internationella Filmkammarens stadgar, så att länder som inte hade utestängt engelsk och amerikansk film från sina biografer inte ägde rätt att vara medlemmar i organisationen. Som extra påtryckning skulle de länder som inte var medlemmar i kammaren eller som vägrade följa kammarens beslut inte få köpa någon råfilm på den europeiska marknaden, ett öde som drabbade Schweiz.⁶¹

Det är svårt att exakt belägga förloppet när Internationella Filmkammaren försökte genomdriva bojkotten. Efterforskningar har inte lett till något resultat vad gäller att återfinna IFK:s arkiv, inte heller de forskare som mest ingående sysslat med nazitidens filmliv – Gerd Albrecht, Erwin Leiser och paret Jürgen Spiker/Wolfgang Becker – har stött på några arkivhandlingar. Likaså har den svenska organisationens handlingar försvunnit, inget av de stora bolagen – SF, Sandrews eller Europa Film – har kvar några handlingar, inte heller producentföreningen har övertagit några dokument. Omfattande efterforskningar har gjorts för att hitta arkivpapper, men ingen av de kvarvarande från tiden har några som helst handlingar, detta gäller Sven Munck af Rosenschöld, Eric A Pettersson och Sven Nygren.

Tyvärr finns inte Olof Anderssons korrespondens kvar på SF, även Gustaf Scheutz' korrespondens har förkommit hos Europa Film. Den mest plausibla hypotesen angående Sveriges Biograf- och Filmkammars arkiv är att det förvarades hos SF och förstördes i samband med arkivbranden där 1948. Men att så är fallet är inte klarlagt då ingen med säkerhet vet att materialet var deponerat hos SF.

Internationella reaktioner

De enda källor som finns för att rekonstruera bojkottförloppet är fackpressen och officiella dokument. Norsk Kinoblad ger i en artikel en sammanfattning av den tyska argumentationen i fråga om bojkotten.

Sedan Europas kontinentala stater organiserat sig i den Internationella Filmkammaren för att bringa ordning och enhetliga förhållanden inom den europeiska filmindustrin, avslöjas efter hand den ohyggliga utsugarpolitik som den judisk-amerikanska filmindustrin har bedrivit i Europa utan några hinder.

Vi behöver inte gå längre än till vårt eget land för att påpeka hur ödeläggande den oinskränkta importen av amerikansk film har varit för vår nationella ekonomi och först och främst för uppbyggnaden av en livskraftig inhemsk filmindustri. Det finns exempel på amerikanska filmer som betingat en avräkning från de inspelade intäkterna på 80, 85, ja ända upp till 90 procent av intäkterna gick i de amerikanska filmjudarnas fickor.

Det är ofattbart att våra tidigare myndigheter tillät valutaexport på grundval av så vanvettiga kontrakt.

Desto hårdare blev emellertid straffet, när såväl Norge som andra europeiska länder, som kämpar på Tysklands sida i kampen mot den anglo-amerikanska judekapitalismen, förbjöd samtliga amerikanska filmer...

Samtliga länder som är anslutna till Internationella Filmkammaren har slutit upp bakom kammarens förhållningsorder, och ett par länder som förklarar sig vara neutrala, det vill säga de importerar amerikanska filmer som hetsar mot det nya Europa, de blir nu också tvingade att ta ställning för eller emot amerikansk film.

Den Internationella Filmkammaren har i januari ... sänt ut två meddelanden ... I den första skrivelsen beordras med verkan för samtliga medlemmar i Internationella Filmkammaren att varje förelisning av engelsk och amerikansk film skall upphöra i de länder som är anslutna till IFK ... Den andra skrivelsen låter lika kategoriskt förstå att de länder som inte är medlemmar i Internationella Filmkammaren eller som inte följer de principiella och viktiga beslut som fattas av filmkammaren, de kommer inte att få köpa råfilm på den europeiska marknaden.⁶²

Av artikeln framgår Sveriges dilemma – Sverige var ett av de omnämnda neutrala länderna, liksom Schweiz. Vi var med delvis tack vare vårt råfilmbehov, dessutom ville bolagen mer än gärna exportera till det nya Europa. Men som Olof Andersson nämnde, var vi ekonomiskt beroende av den lönsamma USA-filmen och utrikespolitiskt skulle en bojkott från svensk sida av engelsk och amerikansk film fått konsekvenser som var svåra att fastställa. Utan UD:s samtycke kunde branschen inte genomföra en bojkott och själv hade man ekonomiskt intresse av att behålla USA-filmen, visserligen stod detta intresse i konflikt med råfilmbehovet och försäljningsaspirationerna.

Ovanstående utdrag ger en bild av stämningarna bland en del av filmkammarens medlemsländer, norska Statens Filmdirektorat under Leif Sinding var klara anhängare av den tyska linjen.

I Schweiz var reaktionerna blandade. Där fanns en rädsla för att den egna filmbranschen skulle fungera som censurorgan, något som vi här också hävdade i samband med den svenska filmbranschens agerande i fråga om "hetsfilmerna".⁶³

I Finland var stämningarna ungefär som i Sverige. Även där hade den amerikanska filmen stor ekonomisk betydelse för branschen. Vid ett möte den 7 februari 1942 sprack den finska filmkammaren på frågan, styrelsen avgick då mötets majoritet röstade emot de dekret som skickades ut under januari från Internationella Filmkammaren (innehållet i dekreten återges i den norska artikeln).

Biografägaren refererar mötet den 7 februari i Helsingfors:

Vid Finlands Filmkammares extra möte, som avhölls i Restaurang Adlon i Helsingfors lördagen den 7 innevarande februari, meddelade kammarens styrelse, att den skulle avgå, om icke detta möte godkände Internationella Filmkammares framställning att framförandet av amerikansk film i Finlands Filmkammares medlemmars teatrar skulle förbjudas från och med nästinstundande 1 juli, därför att 13 av Internationella Filmkammares angivna amerikanska filmproducenter hade framställt mot Internationella Filmkammares medlemsstater riktade hetsfilmer och icke, trots Internationella Filmkammares anmärkning härom, upphört därmed.

Mötets majoritet ansåg likväl, 103 röster mot 95, att ett sådant vittbärande och landets utrikespolitik nära berörande beslut vore förhastat, i synnerhet då utredning därom saknades att i saken skulle

rådgjorts med rikets regeringsmyndigheter, och beslöt uppskjuta fattande av beslut i frågan till ett senare möte, under tiden skulle Filmkammares styrelse utrona landets regerings åsikt i frågan.

Sedan beslutet tillkännagivits meddelade Filmkammares ordförande, vice härads hövding Schreck, att kammarens styrelse omedelbart avgick och lämnade sina platser till mötets förfogande, emedan den icke ansåg sig kunna svara för de följder som detta beslut kunde förorsaka från Internationella Filmkammares sida. Sekreteraren ingenjör Y Rannikko meddelade, att han ställde sig solidarisk med Filmkammares styrelse, och lämnade sin befattning. Med anledning härav beslöt mötet välja ny styrelse in till Filmkammares årsmöte i maj.⁶⁴

Det finns inte många reaktioner från Hollywood på Tysklands planer att stoppa allierad film i Europa, men i en intressant artikel påstår William Dieterle att stämningen i Hollywood var hysterisk. Bolagen hade sett intäkterna från Europa smälta samman de första krigsåren och skulle Hitler vinna kriget räknade man med att för gott ha tappat fotfästet på den europeiska marknaden.

Dieterle spekulerade i vad som kunde bli följden på filmens område om Hitler skulle segra:

I ett sådant fall är det min tro, att kontinentens olika filmcentra åter kan uppta sitt arbete, men under nazistisk kontroll. I så fall utesluts tävlan. Ateljéerna förs ihop till ett slags paneuropeisk filmunion. Filmer kommer att utbytas fritt mellan de olika länderna. Vad Europa beträffar kommer beroendet av Hollywood fullständigt att försvinna.⁶⁵

Påtryckningar på Sverige

Det saknas helt dokumentation om Sveriges Biograf- och Filmkammarens agerande i fråga om bojkottkravet. Klart är att någon begränsning av amerikansk film aldrig genomfördes i Sverige och att Sveriges Biograf- och Filmkammare blev överspelad som svensk "spitzenorganisation" i och med att Föreningen Sveriges Filmproducenter bildades den 10 september 1941, alltså omedelbart efter mötet i Venedig, som avslutades den 9 september. Genom att Föreningen Sveriges Filmproducenter kom till stånd förändrades Sveriges Biograf- och Filmkammarens status, både hemma och internationellt. Som före detta "spitzenorganisation" var Sveriges Biograf- och Filmkammare formellt inte berättigad att vara medlem i Internationella Filmkammaren, å andra sidan kunde producentföreningen agera utan att vara beroende av Internationella Filmkammaren, då organisationen inte var medlem där. Vår status visavi Internationella Filmkammaren var således ytterst svävande.

Åtskilliga påtryckningar förekom från tyskt håll både på branschen och UD. I ett PM daterat 25.02 1942 sammanfattade Jan Gunnar Lindström läget:

I anledning av åtskilliga rykten, enligt vilka ivriga ansträngningar skulle göras från tyskt håll för att förmå de svenska biografägarna att icke visa amerikanska filmer satte sig undertecknad den 23 dennes i förbindelse med direktör Olof Andersson i Svensk Filmindustri, tillika ordförande i Sveriges Biograf- och Filmkammare. Direktör Andersson uppgav vid sammanträffandet i huvudsak följande.

För ungefär ett år sedan började man på tyskt håll diskutera en nyorganisation av den Internationella Filmkammaren, till vilken även Sveriges Biograf- och

Filmkammare varit ansluten alltifrån tillkomsten. Sålunda föreslogs att de anslutna filmkamrarna borde äga en ledamot, som vore utsedd av regeringen i vederbörande land, och i övrigt organiseras så, att de realiter bleve ansvariga centralorgan för biograf- och filmväsendet i respektive länder. Den Svenska Biograf- och Filmkammarens representanter hävdade under hand kategoriskt, att den svenska organisationen endast vore ett rådgivande men icke verkställande organ, bestående av ett mindre antal ledamöter, och att verksamheten alltigenom vore av ideell karaktär. Sålunda kan icke ett privat företag ingå som medlem i kammaren men väl de i företaget anställda. I slutet av augusti förra året hölls ett sedvanligt sammanträde i Venedig, vid vilket den svenska organisationen icke var representerad; vid biennalen hade dock Svensk Filmindustri sekreteraren fröken Wetterholm närvarande såsom rapportör. Vid denna tidpunkt började i Italien antydningar göras om att de amerikanska filmerna måste utestängas från den europeiska biografmarknaden. Denna fråga berördes även vid ett sammanträde inom den Internationella Filmkammaren i München i november, vid vilket direktör Gustav Scheutz i Europafilm närvar som rapportör. Understrykas bör att man från svenskt håll icke biträtt något den Internationella Filmkammarens beslut som äger avseende på ovannämnda frågor. Till belysande av frågans fortsatta utveckling kan här nämnas att Sverige under senaste år försått vissa filmer till Tyskland, där ett speciellt organ, Transit, upprättats för att reglera importen av utländsk film. För försäljningarna har emellertid ingen likvid influtit till de svenska exportörerna. Icke minst för att lättare kunna förhandla i denna sak bildade de svenska filmproducenterna en intresseförening, Föreningen Sveriges Filmproducenter, vars ende styrelseledamot är advokat Sven Munck af Rosen-

schöld. Då man från tyskt håll på senaste tid velat köpa svensk film, har sagda producentföreningar framhållit, att gottgörelse ännu icke lämnats från tysk sida för tidigare levererade svenska filmer, och att de svenska bolagen förväntade, att detta mellanhavande reglerades, innan avtal träffades om ytterligare försäljning.

För någon tid sedan uppsökte direktör Andersson av herr Camman[n] i Internationella Filmkammaren, vilken stod i begrepp att anträda en resa till Finland, där han inom parentes senare förmådde den Finska Filmkammaren att besluta, att visningen av amerikanska filmer på finska biografier skulle upphöra. Kärnpunkten i det budskap han ville framföra till den Svenska Biograf- och Filmkammaren gick ut på att de amerikanska filmbolag, som producerat vad man på tyskt håll betecknade som hetsfilmer mot Tyskland – det vill i praktiken säga så gott som samtliga amerikanska filmföretag – borde utestängas från den svenska biografmarknaden; i annat fall skulle icke råfilm till den svenska filmproduktionen levereras av Tyskland eller andra kontinentala länder. Direktör Andersson genmålde, att man i så fall från svenskt filmhåll endast hade att konstatera, att de svensk-tyska affärsförbindelserna inom film- och biografbranschen brötes av tyskarna. Konsekvenserna av en överenskommelse i förelagen riktning måste från svensk synpunkt betraktas som orimliga; vore man exempelvis på tysk sida beredd att ersätta de svenska biografägarna de skadeståndsbelopp, dessa kunde förväntas bli ådömda till följd av brytandet av redan ingångna leveransavtal med de amerikanska filmfirmorna? Denna summa kunde uppskattas till 5–6 miljoner kronor. För övrigt upplyste direktör Andersson vederbörande om att de svenska filmproducenterna måste träffa anstalter för att på annat sätt säkerställa tillgången på råfilm. Vid sammanträffande mellan engelske ministern, representanter för

amerikanska legationen, direktör Carl York i Filmaktiebolaget Paramount jämte direktör Andersson lämnades till de svenska representanterna erbjudande om leverans av amerikanskt filmmaterial. Sedan uppgörelse träffats, ha numera också de svenska filmföretagen att inlämna order på erforderliga kvantiteter råfilm till Hasselblads Fotografiska AB, vilken firma som bekant representerar Kodaks intressen i Sverige.

Enligt direktör Anderssons utsaga ha vissa tyska tillverkare av råfilm vid tillfälle förklarat sig angelägna att upprätthålla exporten på Sverige. I detta sammanhang är det måhända av intresse att erfara, att nyssnämnda beslut av Finska Filmkammaren rörande förbud mot amerikanska filmers förevisande i Finland numera upprivits med 103 röster mot 95.

Slutligen förtjänar framhållas att Sverige genom händelsernas utveckling kommit att bli land i Europa, som närmast efter Tyskland och Italien frambringar det största antalet filmer lämpliga för visning på kontinenten, ehuru dessa filmer av skäl som ovan anförts icke avyttras till Tyskland.⁶⁶

Den information Lindström erhållit från Olof Andersson stämmer dåligt med vad som kan utläsas av protokollet från Berlinkongressen. Ingenstans återges branschens kategoriska hävdande av den svenska kammarens inofficiella status. Vidare stämmer det inte att Sveriges Biograf och Filmkammare inte fanns representerad i Venedig. Margit Wetterholm representerade inte SF – företaget hade meddelat att man inte ämnade vara representerat i Venedig, i motsats till övriga filmbolag, som deltog med filmer i biennalen. UD gjorde en förfrågan om filmbolagens planer inför biennalen via Ecklesiastikdepartementet som i sin tur uppdrog åt Statens biografbyrå att kontakta filmbolagen. Av Gunnar Bjurmans svar

framgår att Olof Andersson och SF inte ämnade deltaga i Venedig. På ett tidigare stadium fanns det planer på att Andersson och Scheutz skulle deltaga i IFK:s möte i samband med biennalen – det var i denna funktion, alltså som observatör för Sveriges Biograf- och Filmkammare, som Margit Wetterholm ersatte Andersson, inte som SF-representant. (Ecklesiastikdepartementets arkiv, konsejakt 1941-08-11, ärende 55)

UD upprättade ännu ett PM – 10 mars 1942 – i frågan om den amerikanska filmen och tyska påtryckningar, ännu en gång anfördes råfilmberoendet som argument av tyskarna.

Tyska legationsrådet Thorner besökte mig i dag tillsammans med Dr Georg Gyssling, tidigare generalkonsul i Los Angeles, nu chef för Auswärtiges Amts filmavdelning. Den senare hade kommit till Stockholm för att, som han sade, söka bringa klarhet i frågan om det tysksvenska filmutbytet. Representanter för tysk filmindustri hade tidigare besökt Stockholm för att komma till någon överenskommelse med de svenska intressenterna men ej haft någon framgång därvidlag. Svårigheten bestod, enligt Dr Gyssling, i det förhållandet, att producenterna och biograferna ej vore samordnade, vilket hade till resultat, att de förra, som önskade exportera sina filmer till kontinenten, ej kunde garantera avsättning för tyska filmer i Sverige.

Jag utvecklade för Dr Gyssling, att den svenska staten icke ägde något direkt inflytande på filmindustrin och att någon motsvarighet till den tyska filmkammaren, vilken ju hade en halvt statlig karaktär, icke existerade i Sverige. Jag ville även understryka, att jag fann det högst osannolikt, att de svenska statsmakterna skulle vilja ingå på något som helst stat-

ligt avtal ifråga om filmutbyte. Över huvud taget hade Sverige konsekvent avstått från att sluta avtal på det kulturella området. Den enda väg jag kunde se ginge därför över direkta överenskommelser mellan de privata filmintressenterna i Sverige och de tyska filmintressenterna.

Dr Gyssling sade sig väl inse detta, men han ville fästa min uppmärksamhet vid det stora intresse, som den svenska filmindustrin hade av att en sådan uppgörelse komme till stånd. Det förhöll sig nämligen så, att råfilmsproduktionen i Europa hade starkt inskränkts och att det därför kunde uppstå svårigheter för de svenska filmproducenterna att erhålla tysk råfilm, om denna användes till kopiering av amerikanska filmer. Jag förklarade mig mycket väl inse, att i tider som dessa det naturligtvis måste vara ett berättigat intresse på tyskt håll, att tysk råfilm icke användes på sådant sätt utan endast till framställning och kopiering av svenska och tyska filmer, men sade mig ha svårt att förstå, att det skulle vara omöjligt, att med de svenska producenterna och filmuthyrarna uppnå en ordning, som i det avseendet var ur tysk synpunkt fullt betryggande. Legationsrådet Thorner försäkrade emellertid, att man hade bevis för, att tysk råfilm användes för kopiering av amerikansk film och nämnde, att sådan film hade exporterats från Sverige till Ungern och blivit stoppad i Tyskland. Dr Gyssling underströk ånyo de komplikationer, som skulle kunna uppstå för den svenska filmindustrin på grund av en vägran från tysk sida att exportera råfilm till Sverige. Jag sade mig icke känna till de förhållanden, som påtalades av de båda herrarna, men fann att en fråga som denna rörande export till Sverige av en viss vara givetvis icke av de svenska myndigheterna kunde behandlas isolerat utan detta måste ske i sammanhang med frågor rörande svensk export till Tyskland och över huvud taget inom ramen för svenskt-tyskt handelsutbyte. Dr Gyssling

förklarade sig därefter endast ha velat framlägga komplexet till vårt övervägande och samtalet slutade med, att jag lovade underrätta mig om de svenska filmintressenternas uppfattning i frågan men betonade, att det var uppenbart, att denna icke kunde lösas från en dag till en annan, då, som herrarna själva hade framhållit, ingen "verhandlungsfähig" motpart ännu fanns i Sverige.

Jag hade det intrycket att man från tysk sida genom besöket ville hota med en avskärning av råfilmstillförseln om icke en för tyskarna tillfredsställande ordning komme till stånd. Det kan sålunda erinras om, att representanter för den tyska filmkammaren ju tidigare hos de svenska filmproducenterna direkt hotat med ett avbrott av råfilmstillförseln, om Sverige icke förband sig att upphöra med visning-
en av amerikansk film.⁶⁷

Merparten av IFK:s medlemsländer visade inte någon engelsk eller amerikansk film efter 1 januari 1942. Vid en kongress i Rom 8–10 april 1942 skulle så frågan om USA:s filmer definitivt lösas. Sverige skulle ursprungligen ha representerats av Olof Andersson, men "han fick förhinder"⁶⁸ precis som i september 1941.

I stället inbjöds Föreningen Sveriges Filmproducenter och Sveriges Biografägarförbund att skicka observatör, advokat Sven Munck af Rosenschiöld reste. Det fanns goda skäl för Olof Andersson att få förhinder. Han var fortfarande vicepresident i organisationen och hade rösträtt trots Sveriges oklara medlemsstatus, däremot saknade Munck af Rosenschiöld rösträtt, han var endast observatör. Därigenom slapp Sverige att officiellt rösta emot utestängning av engelsk och amerikansk film, och förmodligen slapp man därigenom en uppmärksammas utslutning, då vi formellt inte ägde rätt att kvarstå som medlem om vi gick emot kammarens beslut. Genom

observatörsstatusen kunde Sverige inta en smidigare attityd och inte riskera avbrott i råfilmleveranserna och dessutom uteslöts inte chansen att exportera film till medlemsländerna.

Och vi kunde behålla den lukrativa USA-filmen: *Borta med vinden* hade just då sin pyramidabla succé i Sverige, och utgjorde ett tungt vägande argument.

Sven Munck af Rosenschiöld intervjuades efter kongressen i Biografägaren:

Den viktigaste frågan på kongressen gällde den amerikanska filmen och den europeiska marknaden. Den dominerade alla diskussioner och avgöranden, och jag tror jag vågar säga att ytterst häftiga debatter föregick det beslut, som äntligen fattades.

■ De sydeuropeiska staterna visade sig inte särskilt hågade att biträda ett beslut, som helt skulle utestänga den amerikanska filmen från Europa. Varken Italien eller Spanien hade vid tiden för kongressen ännu infört några starkare begränsningar av importen av amerikansk film, och Finland och Danmark spelade fortfarande i en viss utsträckning amerikansk film. I Danmark hade man visserligen beslutat successivt dra in den, så att all amerikansk film skulle vara ur marknaden den 1 juli, men i Finland hade alla försök till påverkan i en sådan riktning mötts av totalt oförstående. De övriga i IFK:s kongress deltagande länderna, Bulgarien, Rumänien, Kroatien, Böhmen-Mähren, Slovakien, Ungern, Belgien, Holland, Norge och Tyskland visade inte längre någon som helst amerikansk film. Turkiet är också medlem i IFK, men det hade inte låtit höra av sig till kongressen, och det har heller inte vidtagits några restriktioner beträffande den amerikanska filmen.

■ Efter många och långa debatter hit och dit beslöt i alla fall kongressen, att den 31

december 1942 skulle det vara definitivt slut med den amerikanska filmen i de länder i Europa, som vore representerade i IFK. Danmarks uppskov till 1 juli skulle förlängas till den 31 december. Eftersom Sverige var representerat endast genom en observatör, deltog Sverige alltså inte i beslutet. Finland biträdde visserligen beslutet men dess representant gjorde det under det uttryckliga förbehållet att Finska Filmkammaren efteråt bekräftar beslutet. För övriga länder var emellertid beslutet ovillkorligt.

■ De ledande inom IFK voro givetvis glada att beslutet nu äntligen blivit klart och de sade sig även förstå, att Sverige på sakernas nuvarande ståndpunkt inte hade lika lätt som andra länder att fatta ett sådant beslut. De uttalade även muntligt den åsikten, att Sveriges tvekan att biträda beslutet skulle respekteras, och att Sverige så skulle bli kanske det enda land inom IFK, där amerikansk film fick visas.⁶⁹

Genom advokatens närvaro i Rom kunde Sverige driva sina andra intressen – främst export- och importfrågor.

Kommentarerna i den svenska pressen stödjer helt den svenska filmbranschens hållning till bojkotten och avvisar i tydliga ordalag IFK:s anspråk på att ha rätt att styra filmutbudet.⁷⁰

För att IFK skulle kunna bli en maktfaktor var det nödvändigt att ha de neutrala länderna bland medlemmarna, emellertid försvann dessa länder i rask takt från organisationen. Därigenom blev IFK maktlös (jfr Wolfgang Becker a a sid 210).

Sveriges Biograf- och Filmkammarers existens under 1942 var i praktiken helt betydelselös, det var producentföreningen som helt tagit över kammarens tidigare fackliga uppgifter. Olof Andersson som varit kammarens starke man och ännu hade en bety-

delsefull post inom Internationella Filmkammaren drog sig tillbaka från merparten av sina uppdrag under 1942. Dymling blev SF:s nye chef, Sven Nygren blev ordförande i Svenska Biograf- och Filmkammaren, – dock först i maj 1943 – också Biografägarförbundet fick se sin ordförande avgå. I SF:s styrelse kvarstod dock Andersson. Senare innehade Andersson uppdrag som likvidator av de tyska filmbolagens svenska dotterbolag, under några år var han VD i Luxfilm. I Internationella Filmkammaren var Andersson vicepresident fram till den 30 november 1942.

Producentföreningens strategi lyckades utmärkt. De kontakter som Munck af Rosenschiöld tog i Rom resulterade i ett clearingsavtal med Tyskland, även Italien kom att importera svensk film, något som delvis sammanhängde med Viveca Lindfors engagemang inom italiensk film. SF-nyheterna redogjorde för Sveriges exportframgångar:

Exporten av svensk film har ökat avsevärt sedan kontinenten genom kriget blivit avstängd för såväl amerikansk som engelsk produktion. I synnerhet på Balkan och i Italien har svensk film för närvarande högkonjunktur.

Sålunda har SF under det gångna året kunna försälja ett mycket stort antal filmer, praktiskt taget alla som bolaget gjort. Allra bäst har marknaden varit i Italien, och givetvis Norge, Danmark och Finland, men ett stort antal filmer har kunnat placeras i Ungern, Böhmen-Mähren, Slovakien, Rumänien, Bulgarien, Kroatien, Schweiz och USA.

Till Tyskland har man hittills inte kunnat sälja film i önskvärd utsträckning, men helt nyligen träffades ett avtal som möjliggör överföring av tysk valuta för ett betydande antal svenska filmer.⁷¹

Internationella Filmkammarers generalsekreterare Karl Melzer besökte Stockholm

i början på december 1941 och då gjordes ett utkast om clearingsavtal upp. Melzer höll en presskonferens innan han reste vidare. NDA utvecklar Melzers argumentering, under rubriken "Tyskarna vilja ha mer svensk film":

Det finns 35 000 biografer i Europa, därav väl 8 000 i Tyskland och det gäller att skaffa film till alla dessa, vilket under nuvarande avspärrning är mer eller mindre svårt för vederbörande. Ett intensivt intereuropeiskt filmutbyte skulle föra problemet helt och hållet ur världen. Med ett vidgat spelområde som perspektiv skulle de svenska producenterna kunna lägga ned mera pengar i sina filmer och skapa mästerverk. Just nu spelas det bara två svenska filmer hos oss: Vi två och Valfångare, och bland de inköpta märkas Intermezzo, Vi tre och Emilie Högqvist. Men de förslå ju ingenting. Vi vilja ha mera svensk film.

– Det är tydligt, att den tyska filmen inte har samma plats i svenskarnas hjärtan, som den haft förr i tiden. Här är det den amerikanska, som fångar det allt uppslukande intresset. Jag vill inte förneka, att den på sitt sätt är utmärkt. Den har ett visst ansikte, som slår an. Men det kan den europeiska produktionen också skaffa sig, och det finns en mängd problem, som vi i den gamla världen kunna behandla lika bra som Hollywood. Internationella Filmkammaren, varav Sverige är en av de sexton medlemmarna, arbetar bl a för att denna princip skall inses och förverkligas runt om Europa.⁷²

Melzer, liksom notisen från SF-nyheterna, låter förstå att filmbristen på kontinenten var en följd av kriget, bojkottaktioner nämns inte.

NDA skriver: "under nuvarande avspärrning" och SF-nyheterna: "sedan kontinenten genom kriget blivit avstängd för såväl amerikansk som engelsk produktion."

Ungefär samtidigt som Melzer besökte Sverige, besökte merparten av de svenska filmkritikerna Berlin och Tobis. Tyskarna satsade på en charmoffensiv och resultaten av inbjudan blev en del artiklar i svensk press om tysk film.

Sverige gick ursprungligen in i Internationella Filmkammaren mycket beroende på SF:s intima förbindelser med UFA. Att branschen gick med en andra gång, 1941, var främst av en förväntan att kunna vidga marknaden för svensk film och garantera tillgång på råfilm.

När Andersson avgått från SF tillträdde Dymling som hyste föga sympati för det nya Tyskland, och SF:s intresse för det gamla samarbetet med UFA blev därigenom allt svalare. När svensk film övergav Internationella Filmkammaren – genom att ej utse ny ordförande i den svenska kammaren – minskade också utbudet av tysk film på den svenska repertoaren.

Tyskarna hade kontrakt med svenska distributörer, men dessa undvek alltmer de fina biograferna och placerade där istället de stora amerikanska dragplåstren. Missnöjda med sina distributörer beslöt tyskarna att på nytt öppna eget kontor i Stockholm. UFA hade under 20-talet haft kontor i Stockholm, bolaget UFA-film AB existerade fortfarande och gavs nu nytt liv för att bättre ta tillvara de tyska intressena.⁷³ Också Tobis öppnade egen filial i Stockholm.⁷⁴ Men dess åtgärder hjälpte föga, den tyska filmens andel av repertoaren krympte obehovligt.

Siffrorna för antalet tyska filmpremiärer är emellertid ett bedrägligt mått på svängningar i opinionsläget gentemot Tyskland, de bör tolkas med försiktighet.

När den svenska filmbranschen gradvis backade ur Internationella Filmkammaren krympte utbudet av tyska filmer. Samtidigt kan man skönja en ökning av franska pre-

miärer 1942. I Dagsposten den 14.04 1942 kan man läsa en notis: "Ny fransk film till Sverige - Överenskommelse med UFA om export av 11 filmer". Dessa filmer var producerade av det "franska" bolaget Continental Film, en firma som till namnet var fransk men en del av den stora UFA-trusten. I praktiken kan man lika gärna tala om tyska filmer som franska.

Tyskarna gav inte upp, trots begynnande motstånd, man annonserade tappert för sina filmer, fram till maj 1945 fanns en stående UFA-annons på omslagets innersida i branschtidningen Biografägaren.

UFA – trusten

När tyskarna ville utestänga amerikansk film var man själva i färd med att bygga upp ett gigantiskt filmmonopol under Max Winklers ledning. Metoden att skapa monopol innebar inte förstatligande, utan Winkler arbetade efter strikt kapitalistiska principer med förvärv av aktiemajoriteter, fusioner och omorganisationer.

Strukturomvandlingarna förbättrade avsevärt den tyska filmekonomin, i kombination med att "hemmamarknaden" kraftigt ökade genom kriget. Trots den egna relativt omfattande produktionen behövdes dock tillskott av film från de ockuperade och axelmakterna, samt, förhoppningsvis, de neutrala. De ockuperade länderna hade antingen en blygsam filmproduktion, eller, som i Frankrikes fall, en helt inställd produktion, som senare aktiverades. Tyskarna startade egna bolag i de erövrade länderna, så den tyska filmen var i praktiken nominellt större än vad som kan avläsas i statistiken.

Max Winkler, som varit innehavare av förtroendeuppdrag för en rad olika tyska

regeringar, ledde nazisternas omorganisation av filmbranschen, tidigare hade han omorganiserat pressen.⁷⁵ Nyordningen skedde via Winklers företag "Cautio Treuhandgesellschaft mbH", men arbetet där finansierades direkt av staten och bolagets aktionärer var alltid sanktionerade av Goebbels.

Winklers arbete tog inledningsvis sikte på att göra Tobis till ett heltyskt företag, tidigare kontrollerades bolaget främst av holländskt kapital. Utifrån Tobis byggde Winkler vidare med UFA och nyorganisera- de Terra och Bavaria. Sedan fogades nya bitar till imperiet genom att man fick direkt insteg i de ockuperade ländernas filmbolag. 1941, året då Internationella Filmkammaren nyöppnades, styrde Winkler 14 filmbolag.

Den slutgiltiga organisationen blev klar först 1942, då UFA ombildades till ett allomfattande holdingbolag, UFA-Film GmbH.

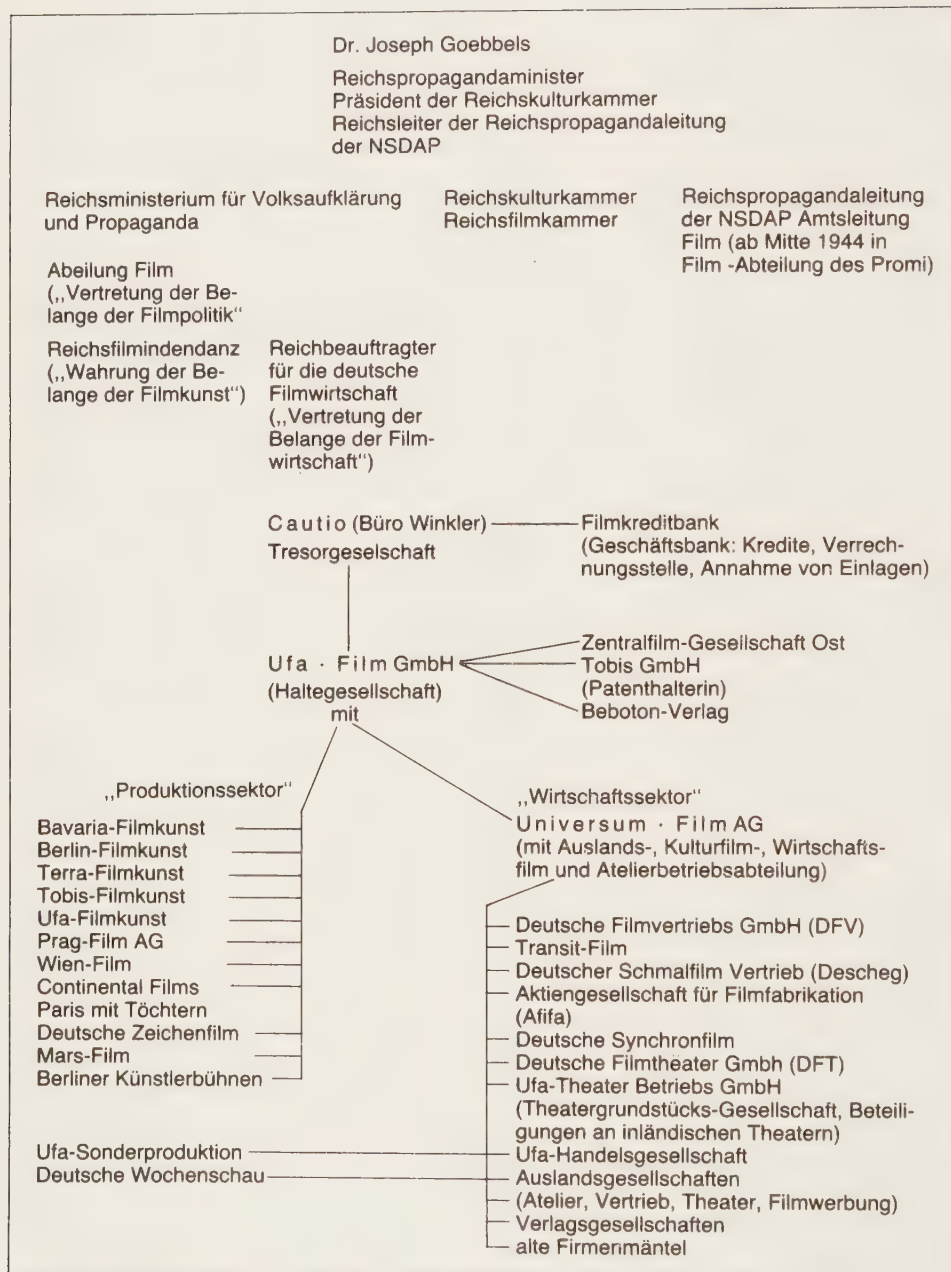
Denna gigantiska koncern stod bakom Internationella Filmkammaren i dess önskan att helt ta över den europeiska filmmarknaden från USA-bolagen. Kanske skulle man ha lyckats om inte krigslyckan vänt.

Sammanfattning

Det fanns risker med att – som den svenska filmbranschen gjorde – utan skygglappar gå in i den tyskdominerade Internationella Filmkammaren. Motiven var utan tvekan främst ekonomiska, men samarbetet fick klart uttalade politiska övertoner.

Aktioner som syftade till att sätta press på Statens biografbyrå vid behandling av vissa ur tysk synpunkt känsliga filmer – och detta kamouflerat som fackliga meddelande – var betänkliga, vare sig byrån be-

Tabell 2.
UFA:s förgreningar



Källa: Jürgen Spiker,
a a, sid 226.

Denna gigantiska koncern stod bakom Internationella Filmkammaren i dess önskan att helt ta över den europeiska filmmarknaden från USA-bolagen. Kanske skulle man ha lyckats om inte krigslyckan vänt.

kymrade sig om branschens inställning eller inte.

I samband med tyskarnas försök till bojkott av all amerikansk och engelsk film 1941 fanns risker för ytterst allvarliga konsekvenser om den svenska filmbranschen slutit upp bakom Internationella Filmkammarens linje.

Från första stund redovisade tyskarna öppet sin inställning till judarna: till varje pris skulle judiskt inflytande rensas ut från filmbranschen. Den lagstiftning som tillkom på filmens område direkt efter Hitlers makttillträde – främst Lichtspielgesetz – var anpassad för att kunna brukas som instrument mot judarna, liknande möjligheter fanns inbyggda i den tyska filmkammarens befogenheter. Att tyskarna hade för avsikt att försöka exportera sina judiska aversioner var också helt uppenbart.

I England var reaktionen på detta stark och fick till följd att landet ställde sig utanför Internationella Filmkammaren. Den brittiska branschtidningen To-day's Cinema argumenterade ihärdigt mot engelsk anslutning. Tidningen fick tag i ett hemligt dokument från den tyska filmkammarens president till de tyska filmbolagen, som med önskvärd tydlighet visade den tyska filmbranschens intresse även för judarna utanför Tyskland:

Eftersom icke-ariar inom kort skall elimineras från tysk filmproduktion och tysk filmuthyrning, skulle det vara oförenligt med de yrkesmässiga plikter som åligger en medlem av filmkammaren, om tyska filmer alltså ges för distribution åt någon ännu existerande judisk firma i Tyskland.

Jag ber er därför övertyga era medlemmar att bistå mig på alla sätt och på inga villkor tillåta vidare samarbete mellan icke-ariar och den tyska filmindustrin.

Om ytterligare åtagande och kontrakt

ännu existerar, kan de fullgöras.

Beträffande den tyska filmexporten förväntar jag mig, att alla tyska producenter och förhyrare inte lämnar någonting oprövat att också utomlands begagna sig av ariska firmor och, i den mån de har förbindelser inom branschen där, förmår dessa att avlägsna icke-ariska anställda.⁷⁶

Cirkuläret sändes ut av Reich Film Bureau, en underavdelning av Reichsfilmkammer, vars president också senare stod i spetsen för Internationella Filmkammaren.

Att presidenten skulle agera på ett sätt hemma och ett annat internationellt var knappast att vänta. Huruvida det förekom påtryckningar av det slag som nämnts i cirkuläret gentemot Sverige går inte att fastställa. SF hade intima förbindelser med UFA, huruvida UFA handlade i cirkulärets anda vet vi inte. I England drogs klara paralleller mellan cirkulärets innehåll och vad som kunde väntas inom Internationella Filmkammaren. Tidningen kommenterade cirkuläret:

Medan agenter för den tyska filmindustrin utomlands försöker värva medlemmar till en s k 'internationell' filmorganisation gör de i hemlighet sitt bästa för att åstadkomma splittring.

I Venedig framlade deras Dr Scheuermann, chef för Reich Film Bureau, förslag till en allians efter strikt internationell princip.

Samtidigt, i Berlin, uppmanar tyska Reich Film Bureau – som kontrollerar den tyska filmindustrin – till bojkott mot icke-ariska filmbolag, till förföljelse av icke-ariska anställda etc. (1935-09-10 sid 1)⁷⁷

Dessa reaktioner – som självfallet var kända i Sverige – borde ingett vissa dubier. Dubbelheten i tyskarnas syften kunde



Goebbels delar ut professorsdiplom till Wolfgang Liebeneiner, regissör till eutanasi-filmen *Ich klage an* – i mitten Veit Harlan, som regisserade *Jud Süß*.

Goebbels på utställningen Entartete Kunst.



knappast förbises, men den svenska filmbranschen ville eller kunde inte genomskåda strategin.

Under kammarens uppbyggnadsperiod, april till november 1935, hade den svenska filmen *Pettersson & Bendel* premiär i Berlin och efter filmvisningarna utbröt regelrätta judeförföljelser animerade av filmen. Att intentionerna inte var att hetsa mot judarna är självklart men den schabloniserade och oreflekterade judebild som representerades av Bendel passade som hand i handske för den tyska ideologin. Den amerikanska filmtidningen *Variety* rapporterade om reaktionerna i Stockholm på händelserna i Berlin.

Stockholm är helt bragt ur fattningen av de oroligheter i Berlin som förorsakades av en svensk film, *Pettersson & Bendel*. Filmen producerades här av Wivefilm och anses inte lokalt av någon som antijudisk. Det väcker ansenlig oro, uttalad överallt, över det faktum, att den i Tyskland tolkades på det sättet. Det var först svårt för filmen att komma in i Tyskland; den fick vänta över ett år, innan den fick klarsignal att visas. Den tilläts passera censuren först efter det att Hitler personligen hade sett den. Propagandaministeriet i Berlin rekommenderade sedan filmen och den nazistiska pressen gav den ovanligt starkt stöd. Reichsfilmkammer betecknade den som 'statspolitiskt värdefull'.⁷⁸

Olof Andersson kommenterade händelserna:

I statuterna för den blivande Internationella Filmkammaren står, att utbyte av film sker utan inblandning av politiska eller liknande synpunkter. Detta är tyskarnas eget utkast till statuter. De ha själva tagit upp frågan, och då förefalla ju händelserna kring den svenska "*Pettersson & Bendel*"-filmen ganska egendomliga.⁷⁹

Egendomligheterna blev senare allt flera.

Incidenterna kring *Pettersson & Bendel*, liksom begreppet "Entartete Kunst" och bokbålen, skulle också de ha kunnat inge betänkligheter; de mest renhjärtade syften kunde tydligen användas utifrån tyskarnas speciella behov. Den svenska filmbranschen spelade i dessa sammanhang en högst tvevelaktig roll. Internationella Filmkammaren fungerade främst som ett instrument för tysk filmpolitik med ideologiska och politiska implikationer, som delvis stod i strid med yttrandefriheten i Sverige och, i och med bojkottkraven, också med neutralitetspolitiken.

4 *Från Landstormens lilla lotta till Det brinner en eld*

Påverkade krigsutbrottet den svenska filmproduktionen? Är det befogat att tala om ett radikalt brott mot 30-talstraditionen? Blev filmerna allvarligare? Hur kom militärfilmerna – de filmer som speglar en svensk mobilisering – att se ut?

Detta är några av de frågor som skall tas upp till behandling i detta kapitel. De två filmerna i kapitelrubriken inramar inte precis tidsramarna för de filmer som blir föremål för uppmärksamhet. Något måste också sägas om den tidigare svenska 30-talsfilmen. Även en del svenska filmer med premiär efter *Det brinner en eld* behandlas, bl a *Hets* i samband med Alf Sjöbergs filmer.

Nästan fyra år förflöt mellan premiärerna på *Landstormens lilla lotta* och *Det brinner en eld*, fyra år med krig och stora förändringar av världskartan, men Sverige hade inte blivit indraget i konflikten. Även om vi själva klarat oss hade kriget flera gånger varit hotande nära. Samtliga våra grannländer var direkt inblandade. Permittenttågens trafik var ett tydligt memento om detta. Dessa tåg aktualiserade också frågan om vår neutralitet.¹ Transiteringen av division Engelbrecht var ett avsteg från strikt neutralitetspolitik och hade motiverats med risken för repressalieanfall om Sverige vägrat divisionen att nyttja det svenska järnvägsnätet för passage från Norge till Finland.

Den officiella linjen var att hålla landet utanför krig, vilket motiverade en pragmatisk hållning, att låta krigskonjunkturerna i vissa fall nagga principerna för att uppnå målet – frihet från krig.²

Tysklands arméer gick länge segerrika över kontinenten, men när motgångarna började hopa sig på Balkan, i Afrika och inte minst efter Stalingrad stärkte de allierade avsevärt sin position. I Stilla havet hade japanerna ett eget Stalingrad, nämligen Midway. Krigsutvecklingen kring årskiftet 1942–43 och våren 1943 medförde omtaxeringar av Tysklands segerchanser, något som fick konsekvenser även för Sveriges inställning. I slutskedet av kriget märks också en tydlig omläggning av Sveriges utrikespolitiska kurs: Tysklands favörer inskränktes och benägheten att ta hänsyn till de allierade ökade kraftigt.

Reaktionen kan också avläsas i Statens biografbyrås något uppmjukade inställning till allierade krigsskildringar. Byråns instruktioner innehåller en utrikespolitisk norm,³ som förbjuder visning av film som kan skada rikets förhållande till främmande makt. Biografbyrån var mån om att den i normen omtalade skadan inte skulle uppstå och för att eliminera varje risk försäkrade man sig i kinkiga fall om UD:s mening. Statens informationsstyrelse (SIS) fungera-

de som mellanled i byråns kontakter med UD. SIS var ett kristidsorgan med ansvar för landets andliga beredskap, i dess styrelse ingick företrädare från olika medier, men i kretsen av de 6 ansvariga var uppbådet av personer med anknytning till filmen påfallande: Biografbyråns chef Gunnar Bjurman, direktören i SF Olof Andersson, radions Carl Anders Dymling, som senare efterträdde Andersson på SF, var medlemmar i styrelsen. Styrelsens sekreterare, Jan Gunnar Lindström, kom från filmstudiorörelsen. SIS leddes av professor Sven Tunberg.

Den utrikespolitiska normen (SFS 1914:356) behövde under kriget aldrig tillämpas på någon svensk film. Varför? Undveks känsligt stoff? Gjorde bolagen inte några filmer med samtidsberöring? Detta motsägs av det flitiga bruket av termen beredskapsfilm om svensk film under dessa år.

Detta kapitel handlar om just beredskapsfilm, vilket inte här betyder all film producerad under perioden, utan filmer med anknytning till krigarlivet – det samtida eller i historisk klädnad – och till livet i beredskapstidens Sverige, samt filmer som handlar om den inre fienden eller krigssituationer. Då och då överlappar kategorierna varandra.

Uppbrott från vad?

De ambitiösa filmerna under 30-talet hade inte varit många, merparten av produktionen kan beskrivas som underhållning i ordets pejorativa bemärkelse. SF producerade interiörer ur överklassens liv, Europa Film satsade på folkligheten, det vill säga Edvard Persson, Gideon Wahlberg och Fridolf

Rhudin. I filmerna förträngdes den samtida verkligheten, depressionen passerade spårlost förbi, manusskriptförfattarna som tillbringade merparten av sin tid på krogen, märkte den tydligen aldrig.

Letargi är Jean Bérangers⁴ epitet angående periodens film, ankdammsidyll skriver Rune Waldekrantz,⁵ flegmatisk och likriktad menar Jurgen Schildt.⁶ Militären som är ganska flitigt förekommande framställs genomgående som mindre vetande, försvaret och försvarspolitikerna är föremål uppsluppen drift i filmer som *Kronans kavaljerer*.

I skildringen av judar anknyts till förhärskande schabloner. Juden är penninghungrande, girig, en blodsugare. Judeporträtten i filmer som *Trötte Teodor* och *Panik* skulle utan några påfallande retuscheringar kunnat vara hämtade från den tyska propagandan typ *Der Stürmer*. Den tack vare tyskarnas intresse uppmärksammade *Pettersson & Bendel* är långt oskyldigare. Aningslöshet och schablonisering hindrade effektivt utblicken mot verkligheten. Merparten av dessa filmer tillkom under en period då nazismens judepolitik inte var särdeles uppmärksam, men helt obemärkt torde inte tredje rikets hållning till denna fråga ha passerat.

Dessutom hade engelsmännen gjort några "projudiska" filmer med Conrad Veidt i huvudrollen där udden riktades mot tysk judepolitik. Dessa visades även i Sverige. Signaturen Robin Hood noterar vad han kallar det tendentiösa inslaget i sin recension av *Makt* – regi Lothar Mendes – baserad på Lion Feuchtwangers roman som senare också bildade underlag för den starkt antisemitiska tyska filmen *Jud Süß*:

Vad har intresserat producenterna av 'Makt' mest – att fånga kraften, doften i Lion Feuchtwangers mäktiga barockroman, eller att påpeka hur barbarisk och



Några judeporträtt i svenska filmer.
Rune Carlsten i *Trötte Teodor*, till vänster Valdemar Dalquist.



Semmy Friedmann i *Pettersson & Bendel*, den i Tyskland så uppskattade.



Rune Carlsten i *Tystnadens hus*, omgiven av Fritiof Billquist och Sigge Fürst.



Panik handlar om judarnas påstådda komplott mot Ivar Kreuger. Från vänster Erland Colliander, Arthur Gammellaard och Arne Lindblad.



Arne Lindblad som Bendel i *Pettersson & Bendels nya affärer*, till höger Thor Modéen.

medeltidsmässig nazismens behandling av judarna är? Är det inte det senare? I varje fall har 'Makt' blivit mycket tendentiös.⁷

Brottet mot den ovan skisserade 30-talstraditionen är inte på något sätt radikalt. Den lättviktiga filmen försvinner inte under kriget utan håller nominellt samma nivå som under 30-talet. Parallellt växte det dock fram annan film med större ambitioner, men kvaliteten stod sällan i proportion till ambitionen.

Marknaden för svensk film förbättrades till följd av kriget; inställd produktion i många länder liksom svåra transportförhållanden begränsade importen. Samtidigt var filmintresset stort. Det föll sig med dessa förutsättningar naturligt att öka produktionen av svenska filmer. Ökningen medförde en differentiering av produktionen – det blev utrymme också för annat än lustspel och komedier, producenternas vilja till risktagning blev större, antalet filmatiseringar baserade på kvalificerad litteratur visar detta. Trots allt var den breda fåran av filmer från krigsåren inte olik 30-talsproduktionen.

Joel Ohlsson och Peter Ortman har undersökt svensk filmatisering baserad på litterär förlaga och kategoriserat förlagornas författare med avseende på litterär status.⁸ "Författargrupp 1 inrymmer författare som ges en fyllig och positiv behandling i litteraturhistoriska översiktsverk". Denna grupps storlek kan i någon mån tjäna som barometer på filmbolagens intresse för den seriösa litteraturen – det bör påpekas att originalmanus faller utanför resonemanget. Karl Ragnar Gierows manuskript till filmerna *Snapphanar*, *Det brinner en eld* och *Kungajakt* är således inte upptagna i Ohlsson/Ortmans tabell.

Filmatiseringar baserad på förlagor av

författare inom grupp 1 ökar i antal under kriget. 1939 1 sådan film mot hela 7 1944. Ökningen innebär att grupp 1 förbättrade sin position i relation till övriga författargrupper. Totalt skjuter filmatiseringarnas antal i höjden i takt med det ökade antalet svenska filmer.

Forsyth Hardy talar i sin bok "Scandinavian Film"⁹ om en ny svensk storhetstid. Sitt kapitel om 40-talsfilmen kallar han *Revival of the Swedish film*. Gösta Werner talar i sin "Den svenska filmens historia" om en markant vändpunkt.¹⁰ Uppryckningen sker på två linjer enligt Gösta Werner. "Bottenvegetationen" såg en möjlighet att genom beredskapsmotiv göra sig samhällsnyttig, vidare uppstod en ambitiöst syftande film, som regel baserad på litterära förlagor.¹¹

De två filmer som traditionellt tilldelats rollen av vattendelare mellan de två decennierna är *Ett brott* efter Sigfrid Siwertz' drama i regi av Anders Henrikson och Alf Sjöbergs film *Med livet som insats* efter Runar Schildts novell. Ingen av dessa filmer omnämns i något av de internationella standardverken i filmhistoria, bortsett från Gregor-Patalas,¹² så en eventuellt ny storhetstid måste i långt mindre grad än den Sjöström/Stillerska tillmätas internationell status. Av krigsårens filmer är det enbart *Hets* som går att återfinna i gängse filmhistoriska översikter, då en smula orättvist i förbindelse med Ingmar Bergman. Det fanns ansatser till seriöst syftande filmer men det var inte branschens stora som främst stod för ambitionen, utan småbolag, som Terra och Artistfilm.

I den uppmärksammade debatten om svensk films eventuella kulturfarlighet på Konserthuset 1937, animerad av *Pensionat Paradiset*, fördes filmindustrins talan av Olof Andersson på SF, trots att filmen inte var en SF-produktion. Vad gäller SF och

ambitionen kan man märka en vilja till förändring i det faktum att Per Lindberg anställdes i bolaget och fick regissera ett antal filmer – *Gubben kommer*, *Gläd dig i din ungdom*, *Stål*, *Juninatten* och *Hans nåds testamente*. Som synes en övervägande litterärt inspirerad mixtur, som dock inte resulterade i några konstnärliga lagrar för Lindberg.

En annan barometer på SF:s ambitioner är Gustaf Molander som under 30-talet gjorde polerade salongskomedier typ *Swedenhielms* och *Ombyte förnöjer*. Under kriget varvade han komedier som *En, men ett lejon* och *Älskling jag ger mig*, med tyngre alster som *Rid i natt*, *Ordet*, *Kejsaren av Portugalien*. Molanders regiuppgifter är tämligen väl korrelerade med svängningarna i SF:s ambitionsnivå under perioden.

I jubileumsskriften "SF 25 år"¹³ finns en klassificering av bolagets filmer under kriget som kan tjäna som indikator på balansen mellan fullviktigt stoff och den lättare repertoaren. *Landstormens lilla lotta* betecknas som "militärfars", medan *Kadettkamrater* rubriceras som "skådespel". Av SF:s filmer från krigsutbrottet fram till mitten av 1944 är klassificeringen som följer: 7 "skådespel" varav fem med premiär strax efter krigsutbrottet – *Valfångare*, *Stål*, *Emilie Högqvist*, *Kadettkamrater* och *Juninatten*. Sedan dröjer det halvtannat år från juni 1940 till 20 oktober 1941 tills nästa "skådespel" har premiär – *Striden går vidare*.

4 "farser", 1 "militärfars", 8 "komedier", 1 "folkskådespel", 1 "kriminalskådespel", 6 "lustspel", 2 "folk lustspel", 1 "musikkomedi", 1 "äventyrskomedi", 1 "beredskapskomedi", 2 "operetter" och slutligen 3 "dramer". Dramerna är de verkligt seriösa satsningarna: *Rid i natt*, *Det brinner en eld*, och *Ordet*.

Om man, vilket är rimligt, begränsar

kvalitetslinjen till att enbart omfatta dramer och skådespel väger dessa kvantitativt lätt i totalutbudet: 10 st av 38 filmer. Skulle Ohlsson/Ortmans metod tillämpas finns det knappast någon "grupp-1-författare" representerad mer än dramernas. De regissörer som bär upp den seriösa linjen är en begränsad skara: Gustaf Molander gjorde 5 av filmerna, precis hälften, Per Lindberg 2, Anders Henrikson, Weyler Hildebrand och Hampe Faustman en vardera. SF:s anspråk markeras av hur filmerna lanserades. 7 av filmerna hade premiär på stjärnbiografen Röda Kvarn, det är filmerna av Molander och Lindberg. Övriga regissörer upphöjdes inte till samma nivå och deras filmer premiärsattes därför på andra SF-biografer. Komedierna och lustspelen utgjorde stommen i produktionen men gick upp på andra biografer. På Röda Kvarn spelades enbart seriösa filmer.

Det ekonomiska utbytet för dramer och skådespel var skiftande. *Det brinner en eld* och *Ordet* gav stora överskott, *Rid i natt* ett mindre underskott och *Emilie Högqvist* och *Valfångare* betydande förluster. *Kadettkamrater* gav en vinst på 43 000, medan det lättare *Landstormens lilla lotta* gav hela 307 000 i vinst.¹⁴

Under de mest utsatta krigsåren i slutet på 1940 fram till mitten av 1942 är Alf Sjöberg tämligen ensam i sin vilja till bildmässig förnyelse. Det var från Sjöberg som man kunde hoppas på oprövade grepp. Hans intresse för seriöst stoff, kombinerat med en medvetenhet om tidens intellektuella strömningar avspeglas i hans pjäsuppsättningar på Dramaten, t ex Sartres "Flugorna" redan 1945. Sjöberg och Bergman bröt sedan väg internationellt för svensk film, båda fick Cannespriset under 50-talet.

Den framgång svensk film onekligen hade på exportmarknaden i krigets slutskede, berodde mer på filmbristen i Europa än den

konstnärliga kvaliteten på filmerna. Ser man Anders Henriksons och Per Lindbergs filmer i ljuset av samtida internationella produkter framstår begränsningen i själva bildberättandet tydligt. Den ende som behärskade bildberättande och som var livfullt engagerad i samtidens händelser och intellektuella liv var Alf Sjöberg. Lindberg var självfallet också europeisk i sin konstnärliga medvetenhet, men filmen blev aldrig ett forum för Lindbergs begåvning. Hans regikonst som var oerhört suggestiv på en teaterscen, blev en hämsko för hans förmåga att kommunicera med bilden – dubbel-fiaskot med *I paradiset* och *Det sägs på stan* satte punkt för Lindbergs filmarbete. Anders Henriksons styrka låg i personinstruktionen, han förmådde att ge dialogen en psykologisk realism, som fördjupade karaktärsbildningen. *Tåg 56* är ett gott exempel på Henriksons förmåga därvidlag. Men intresset för bilden och förmågan till behärska-ningen av alla dess beståndsdelar fanns inte hos någon annan än Sjöberg.

Förutom Sjöbergs och Lindbergs återkomst till vita duken – Lindberg redan 1937 – markerar kriget en förändring i utformningen av militärfarserna. Förändringen bestod i att kritiken mot försvaret helt försvann, i stället slog en stark fosterlandskänsla igenom. Militärerna blev oerhört praktiga individer, de löste behändigt alla anslag mot krigsmakten, de fick giftastykke som aldrig tidigare och upphöjdes senare till förädlade gestalter på ett annat plan än vanligt folk. Exempel på detta är *Första divisionen*. Intresset för militära miljöer ökade, spionhistorier blev inslag även i filmer som inte hade med försvaret att skaffa. Varningen för spionerna blev en slags bevis för filmbranschens samhällsengagemang, förmodligen uppskattat enbart av Statens informationsstyrelse.

Den estetiska och tematiska nyoriente-

ringen i krigets kölvatten var inte genomgripande. Merparten av produktionen vispades ihop enligt gamla beprövade recept. Den påverkan som kan iakttas hade en fördröjd utlösning såtillvida att krigsutbrottet inte märks särskilt mycket i produktionen under sista halvåret 1940 och under hela 1941. Intresset för allvarliga ämnen var för filmindustrin också en konjunkturfråga och den konjunkturen dröjde och var ytterst begränsad. Den opretentiösa underhållningen utgjorde fortfarande en dominerande andel av utbudet. Det ökade intresset för kriget i slutet av 1943 och under 1944 sammanhänger delvis med en allmän ökning av produktionsvolymen. Man vände sig då till en annan publik än den som uppskattade filmer av typen *Prästen som slog knockout*,¹⁵ och filmerna måste formgivas därefter.

Lasse Bergström ger en träffande karaktistik av tendenserna i svensk filmproduktion under krigsåren i sin essä "Maktspel med ödets avsikter":

Man kan säga att svensk films andra storhetstid är ett begrepp med giltighet endast på ett ekonomiskt internationellt och – möjligen – ett konstnärligt nationellt plan. Det är ett faktum att svensk film, som under 30-talet var närmast okänd i utlandet, under och efter andra världskriget blivit en exportvara och att det under samma tid i Sverige kommit fram en rad filmkonstnärer – regissörer, fotografer, skådespelare och även producenter – som med viss nationell konstnärlig framgång skurit sig fria från det eländiga 30-talsarvet. Svensk film har trots allt blivit en faktor att räkna med – i Sverige...

I det neutrala – men inte konfliktlösa – Sverige registrerades tidsförändringen också vid filmproducenternas skrivbord. De sorglösa beväringssarserna blev beredskapsfilmer ... och i stället för pilsnerpimplare och herrgårdsspöken kunde man inregistrera fnask och socialvårdare

i den svenska filmens nya folkhem.

Den genomsnittliga standarden blev inte mycket högre än den hade varit, men eftersom det spekulativa och vulgära lätt-sinnet fick ge plats för spekulativt tungsinne i förment samklang med tidens allvar, fick den konstnärliga filmen faktiskt vad den inte haft under det grå 30-talet – chanser. Förutom en serie dramatiska sensationsreportage med Gula kliniken som mönsterbildare, några halvkvävda tidsfilmer med Det brinner en eld som topp samt en hel rad dramatiska pekorall i stil med Jag är eld och luft och Brödernas kvinna (den olycksaliga Lux-linjen med Viveca Lindfors som lockfågel) gav den svenska filmrepertoaren plats för särlingars verk. Tiden gav filmkonstnärer som Alf Sjöberg och Ingmar Bergman chanser att gå egna vägar.¹⁶

Den svenska filmen under krigsåren var föga "fyrtioalistisk" i litterär bemärkelse. Talar man om en litterär inriktning i fråga om vissa delar av filmproduktionen är det inte "litterär" i Lindegrens eller Vennbergs bemärkelse som man avser. Inom litteraturen var utanförståendet, neutralitet i en ond värld det stora dilemma. Denna tematik finns i Alf Sjöbergs filmer och i Ingmar Bergmans efterkrigsfilmer.

Militärfilmerna

Landstormens lilla lotta belyser övergången från 30-talets militärfilmer till krigets. Inspelningen ägde rum sommaren 1939, premiären ägde rum en månad efter krigsutbrottet.

I 30-talsfilmer som *Kungliga Johansson, Kärlek och landstorm, Kamrater i vapenrock, Kustens glada kavaljerer* är militär och militärliv framställda utan beundran eller respekt. Försvarets representanter var

tvärtom föremål för grov drift och knappast något att lita till om det skulle bli allvar av övningarna. Stridsdugligheten och ädelmodet lyste inte om dessa kämpar. Carl Björkman tog upp dessa filmer på Konserthusmötet 1937:

Handla dessa filmer om militärer, så veta vi på förhand att där inte finns ett uns till övers för ädelmodet och tapperheten, för fosterlandskärleken och troheten i det lilla; en svensk militärfilm avser endast att locka till gapskratt åt tappade benkläder och för stora uniformer, åt trasiga gevärsmekanismer och gamla bevärbitsbitar ur Svenskt skämtlynn.¹⁷

Björkmans karakteristik kan inte utan vidare överföras till krigsåren. Två slag av militärfilmer utkristalliserades. Den ena hade kvar ena benet i 30-talet, men kryddades ofta med ytlig patriotism och omformades efter den förändrade yttre situationen. Den andra varianten tog skildringen av militärlivet mera på allvar; krigets närhet i filmer som *Första divisionen* är omisskänlig.

Landstormens lilla lotta är gjord helt i 30-talsanda. De nya yttre omständigheter som inträdde i och med krigsutbrottet gjorde diskrepansen mellan skildringen av militärlivet och rapporteringen från kriget alltför uppenbar i recensenternas ögon.

Mot bakgrunden av vad som hänt ... verkar *Landstormens lilla lotta* mest som ett skämt, en film vars militära referat på intet vis hedrar landet.¹⁸

Om dess enkla svenska bevärbingskømik just nu verkar särskilt beklämmande, så beror det naturligtvis på att filmen knappast inspelades med tanke på att framföras under ett världskrig. Om man tittat i tidningarna hade man dock kunnat se att den risken förelåg.¹⁹

Fränast av kritikerna var Roderick:

Landstormens lilla Lotta, Palladiums måndagspremiär, inspelades i somras med verkar redan hopplöst föråldrad. Militärfarsen har förlorat sin gamla klangbotten. Sverige är ingen sömnig idyll längre. Kvävande brandrök väller in över gränserna på nära liggande slagfält. Landstormens vapenövningar i de rofulla svenska tallbackarna utgöra ingen menlös pojklek. De passa illa som ämne för en filmfars. Den svenska filmen borde bidra till försvarsberedskapen med moralisk upprustning.

Gårdagens filmmentalitet med dess förkärlek för alkoholdoftande förvecklingar, tvivelaktig moral och feg hållningslöshet vilja vi helst stryka ett brett streck över. Det är andra, stramare ämnen vi nu önska möta – på biodukarna. Det är människor med idealitet och karaktär vi vilja lära känna. Lustspelet har en viktig uppgift att fylla i mulna krisdagar, men det är en varm, solig humor vi behöva. En vänlig, hjälpsam humor, som får oss att se hoppfullare och ljusare på tingen.²⁰

Olof Andersson var tydligen medveten om att skildringen kunde tas illa upp – han diskuterade filmen i en intervju samma dag som den recenserades; alltså innan han sett de beska omdömena i tryck.

– Filmen inspelades under den lugna tiden, säger dir Andersson. Uppslaget fick vi från 35:ornas egna gemytliga berättelser om sina upplevelser, och vad som framför allt inspirerade till den här filmen och gav ett underlag att bygga på var det goda förhållandet och den trevliga andan mellan befäl och manskap, som kommit till uttryck. Något förlöjligande av militären eller någon film *emot* dem samma var det självfallet aldrig fråga om. Det var helt enkelt bara meningen att ge en skämtsam bild av krigarlivet som de flesta av dem, som var med, själva känna igen. Underhållningen var med andra ord

avsedd att bli lika oförarglig som alla f d krigares återupplivande av krigarminnen man och man emellan, när de träffas.

Om det är någon som skall kritisera i ett fall som detta så är det militären. Men militären har inte, såvitt jag vet, något emot en underhållning av detta slag. Belägg för den saken ger ju inte minst det goda samarbete vi haft och ha med den vid inspelningen av filmer med motiv från militärlivet.²¹

Redan i regissör Weyler Hildebrands nästa produktion signalerades andra tongångar. Landstormarnas "indianlek" hade bytts ut mot sjökadetternas utbildning, militärfilmerna lade undan fredsuniformerna.

Kadettkamrater är en hyllning till marinen, filmen skildrar en grupp unga pojkar som rycker in som aspiranter i Karlskrona. Filmen följer dem genom utbildningen tills de är fänrikar och redo att delta i neutralitetsvakten. Någon egentlig handling finns inte, utom i slutscenen, när en av kadetterna offerar livet för att hindra ett svenskt marinfartyg att gå in i en av utländska båtar minerad led. Filmen är centrerad kring kamratskap och fosterlandskärlek, den hyllar militärlivets strapatser och rättvisan i det militära systemet. Framgång är en följd av hårt arbete och personliga förutsättningar, det går inte att oförtjänt nå framgångar.

I ett avsnitt från en långsegling stämmer kadetterna upp Rolling home tillsammans med en lång rad andra sjömän, var och en sjunger på sitt tungomål. Alla sjöfarande tycks ha en ödesgemenskap, att de en dag skulle stå öga mot öga i strid verkar otänkbart i just detta avsnitt. Det är en lovsång till internationalismen, men att det finns ett militärt hot i bakgrunden märks tydligt. Kriget är den stämningsskapande relief som kadetternas utbildning står emot.

Såväl Rune Waldekrantz (Roderick), som

Carl Björkman noterade brottet mot den gamla militärtraditionens flabbighet:

Lättsinnets och flabbighetens tid är oåterkalleligen förbi. Även för svensk film. Militärfarsen av pilsnerfilmsmodell har sett sina bästa godpiltsdar. Svensk filmindustri har förstått de nya signalerna. 'Kadettkamrater', vilken i fredags under festliga former hade sin premiär på Palladium, visar detta med all tydlighet. På allvaret och patriotismen i denna nya militärfilm kan man inte taga miste.²²

Kadettkamrater skiljer sig i många avseenden från tidigare svenska militärfilmer. Den tar försvaret på allvar, den är allvarsam till sin tendens, den är ett gott stycke borta från flabbighetens stråk. Den lägger huvudvikten inte vid militärskämtet utan vid det militära.²³

Kadettkamrater utgör startpunkten för en mera seriös gestaltning av försvarsmakten och dess män på film. Möjligen under intryck av kritiken mot *Landstormens lilla lotta* genomfördes en modifiering av de lustspelsbetonade militärfilmerna. Parallellt med denna modifiering växte den seriöst syftande militärfilmen typ *Kadettkamrater* fram. Det finns skäl att separera militärfilmerna i två skilda typer, med distinkta olikheter i gestaltningen.

Den modifierade militärfilmen

I *Landstormens lilla lotta* är filmens skurk en bankman som fifflar med räknenskaper. Utformningen av skurken ter sig väsentligen annorlunda i de följande militärfilmerna. I *Kronans käcka gossar*, premiär januari 1940, är skurken och hans kumpan

ute efter att tillskansa sig formeln till ett nytt sprängämne. Deras motiv är liksom tidigare skurkars privatekonomiska men deras aktivitet riktar sig emot försvarets intressen och avslöjandet av dem har därför ett värde för landets säkerhet. Tre av de meniga – spelade av Nils Poppe, Calle Reinholdz och Åke Grönberg – reder behändigt upp härvan, skurkarna avslöjas. Nisse belönas med uppfinnares dotter, hans rival som var associerad med skurkarna kommer till korta. Calles moatjé är hämtade ur köksregionerna.

Filmen är starkt typifierad dels i trions sammansättning, dels i filmens förlopp. Kärleken på olika nivåer hör till de genomgående dragen i den här typen av militärfilmer, den är schabloniserad och knuten till typspel i rollerna. Det vore otänkbart att sammankoppla Calle och uppfinnardottern och Nisse med hembiträdet. Kärlekens funktion av belöning är uppenbar och belöningen kopplas då till avvärjande av olika typer av hot, antingen "naturkatastrofer" eller hot mot landets säkerhet.

Samma schematiserade förlopp återkommer i *Hjältar i gult och blått*, regi Schamyl Bauman, premiär i februari 1940. Filmen anknyter till *Kronans käcka gossar* i intrigen. Thor, spelad av namnen Modéen, har en firma. När han blir inkallad – han är löjtnant – tar hans anställda, Loffe – Elof Ahrle – hans plats i uniformen. Loffe visar sig vara en idealisk befälstyp, soldaterna är överförtjusta. Direktör Thor kommer snart efter. Thor flirtar med Ulrika, som är hembiträde, medan Loffe håller till i herrgårds-salongen och uppvaktar dottern i huset, Louise. Styckets bovar ämnar spränga ett kraftverk i luften, vilket naturligtvis avstyrs.

I *Beredskapspojkar* återkommer de ansvariga för *Kronans käcka gossar*. Sigurd Wallén regisserade, Svensk Talfilm produ-

cerade, medan Nils Poppe och Calle Reinholdz gjorde huvudrollerna.

Nisse och Calle som de heter i filmen har just avslutat en filminspelning, en militärfars, de ser fram emot att äntligen få lite semester. Det blir dock ingen semester, utan herrarna kallas till beredskaptjänst. En av filmens statister, Manne – Åke Grönberg – kallas också in, men han kidnappas och den skyldige lägger beslag på hans papper och inskrivningsbok och anländer till regementet. Där utför skurken diverse sabotage, spränger broar och liknande.

Nisse och Calle har sina amorösa eskapader att tänka på, men dessutom har Nisse ingått ett vad om att han skall uppträda som förläggningsschef, utan att någon kan avslöja honom. Utklädd till major kommer han sabotören på spåren och med hjälp av Calle stoppas ligans fortsatta verksamhet och, som det står i ett av filmens program: "den lyckliga upplösningen blir att Nisse får sin majorsdotter och Calle sin marketenterska". Allt är sig likt, ingenting förändras i förhållande till *Kronans käcka gossar*.

Mellan militärfarserna hann trion Walén, Poppe och Reinholdz också med att göra en "civil" film, *Karusellen går*. I den återfinns i stort sett samma schematiserade händelseförlopp överfört till tivolimiljö.

Beredskapspojkar är en direkt uppföljning av *Kronans käcka gossar*, och *Landstormens lilla argbigga* är samma sak i förhållande till *Landstormens lilla lotta*. Sickan Carlsson spelar argbiggan, en bortskämd överklassflicka som mer eller mindre tvingas in i lottakåren. En övning skall gå av stapeln och Marianne, som argbiggan heter, skall delta. Det hela äger rum på landet i en liten by som domineras av två familjer, som inte är särdeles förtjusta i varandra. Marianne tillhör den ena familjen, hon är dotter till godsägare Norrenius. Den andra familjen, Söderman, har en son, Viktor, som är

agronom och reservlöjtnant, han skall föra befälet över övningen. Filmen skildrar hur både Marianne och hennes far blir näpsta och besjälade av den nya samhällsandan. Fadern är liksom Marianne ointresserad av beredskapen, han vill inte delta i hemvärnet när Söderman är med. Marianne utvecklas till en praktflicka och vad är naturligare än att hon skall få sin Viktor? Vidare har vi den enkla kärleksvarianten med pigan som får sin karl av folket.

Spioneriinslaget finns också med. En av militärerna har uppfunnit ett nytt drivmedel som kan användas med hjälp av en specialförgasare. Två utlänningar vill förmå honom att sälja sitt patent. Han vill helst att vårt eget land skall få tillgång till uppfinningen, men han har dålig ekonomi och är verkligen frestad att sälja. När utlänningarna försöker stjäla uppfinningen blir de omhändertagna och uppfinningen hamnar sedermera i rätta händer.

I de tre filmerna *Halta Lottas krog*, *Hemtrevnad i kasern* och *Olycksfågel nr 13* är miljön inte mycket mer än kuliss, intrigmönstret utvecklar sig oberoende av den militära miljön.

Halta Lottas krog är regisserad av Torsten Lundquist, mera känd som flitig manusförfattare. Han regisserade två filmer 1933–34 och sedan blev det inte mer än *Halta Lottas Krog*.

En grupp militärer håller till på en krog efter dagens övningar. De kurtiserar flitigt några luftbevakningsflickor, man lovsjunger fosterlandet och är på det hela taget besjälade av svenskhet. Krogen är den dominerande spelplatsen, regementet behandlas mera i förbigående. Soldaterna ges tillfälle att visa gott kamratskap i samband med att en av dem råkar i penningknipa. Lån utverkas ur kompanikassan. En varieté som soldaterna uppför på krogen täcker de lånade pengarna. Håller man bara ihop



I militärfilmerna
finns genomgående
två kärlekspår: "sa-
longsvarianten" och
"köksvarianten".

Nils Poppe och Stina
Sorbon i *Kronans*
käcka gossar.



Carl Reinholdz och
Carin Swensson i
samma film.



Elof Ahrle och Barbro Kollberg i *Hjälstar i gult och blått*.



Thor Modéen och Emy Hagman.



Nils Poppe och Vera Valdor i *Beredskapspojkar*, till vänster Arne Lindblad.



Carl Reinholds i samspråk med sin piga – Emy Hagman.

George Fant och
Sickan Carlsson i
*Landstormens lilla
argbigga.*



Köksvarianten i Hol-
ger Löwenadler och
Marianne Löfgren.



kan alla bekymmer lösas.

Hemtrevnad i kasern skildrar en militär-revy. Den militära miljön är enbart en inramning till historien om revyn.

Olycksfågeln nr 13 är en fars i militärkostym, uppbyggd kring en förväxlingshistoria.

Dessa filmer är direkta fullföljare av 30-talstraditionen. Manuskripten är undermåliga, den enda förändringen är att militärerna ges nya förtecken. Regin förefaller obefintlig.

Med dessa tre filmer försvann militärfarerna från biografdukarna, tematiken var vid det laget till övermåttan utnyttjad.

De seriösa militärskildringarna

Kadettkamrater fick i motsats till *Landstormens lilla lotta* recensionsrosor. Roderick kunde här hitta den tidigare efterlysta idealiteten och Carl Björkman såg ett slut på flabbigheten. Dock ger SF:s vinstsiffror en fingervisning om varför mönstret från den lilla lottan fick så många efterföljare.

Den seriösa varianten återkom med *Alle man på post*, regissör och huvudrollsinnehavare Anders Henrikson, producent Svensk Talfilm.

En grupp militärer är förlagda i närheten av en, ur militär synpunkt, vital fabrik. En av soldaterna stjälar en plånbok på ett hotellrum. Plånboken visar sig tillhöra en ingenjör på fabriken, dennes bror är löjtnant i gruppen. Genom stölden uppdagas att ingenjören smugglar ut militära hemligheter, hans verksamhet har bl a möjliggjort torpederingar. Löjtnanten ingriper för att avvärja ännu en hotande torpedering. Ingenjören



Anders Henriksons löjtnant offrar livet för fosterlandet i *Alle man på post*.

transporteras med bil men han har en pistol och hotar brodern och försöker tvinga denne att sätta kurs mot en flyktklara båt. Löjtnanten styr bilen av vägen och offrar både sig själv och brodern. Genom denna handling avvärjs torpederingen, informationerna som behövdes når inte fram. Spionhistorien är sammanflätad med skildringen av löjtnant Erikssons äktenskap, som knakar i fogarna sedan en ungdomskärlek till frun infunnit sig. Löjtnanten är beredd att avstå hustrun till den andre. Hans död löser i ett slag bägge de dramatiska knutarna; hustrun blir fri, spionen oskadliggörs.

Henrikson skrev manuskriptet tillsammans med Torsten Lundquist och Bengt Idestam-Almqvist. Bortsett från filmens patriotiska retorik är den påfallande säker i teckningen av beredskaparnas vardagsliv. Filmens hjälte, löjtnanten, är en mera sammansatt person än flertalet av heroerna i övriga militärfilmer. De psykologiska drivkrafterna är mångfacetterade genom sammankopplingen av den förlorade kärleken och fosterlandskänslan. Löjtnantens tragiska framtoning har drag av fransk film noir.

Första divisionen ansluter till *Kadettkamrater* och *Alle man på post* i fråga om beskrivningen av militärlivet. Filmen har en dramatisk nerv och en vilja till nyanseering i skildringen av huvudpersonerna. Filmen kom i ett svårt historiskt läge, den hade premiär 23 september 1941 och är således inspelad i direkt samband med mid-sommarkrisen och inledningen av Operation Barbarossa.

Trots att det finns en vilja till psykologisk realism har upphovsmännen valt en traditionell gestaltning av den militära hierarkien, manifesterad i bakgrundsupplysningar till de olika personerna, liksom i valet av skådespelare. Överste Ståhlberg spelas av Lars Hanson, övriga officerare gestaltas av Stig Järrel, Hasse Ekman, Gunnar Sjöberg och Kotti Chave. Ragnar Falck spelar en sergeant som strävar efter att bli officer, men som inte lyckas. Mekanikerna kreeras av Calle Reinholdz och Emil Fjällström, två av svensk films krumelurer. Denna typifiering är betingad av den förändrade synen på militären som allmänt slog igenom i krigets kölvatten. I den tidigare produktionen av militärfilmer är typifieringen av skådespelarna en helt annan (jfr sergeant Göransson i 30-talets militärfilmer och sergeanten här).

I filmen anländer fänrik Bråde till en flygflottilj. Hans far har förolyckats i en

flygkollision med en kollega, Ståhlberg, som nu är överste på den flygflottilj som unge Bråde anländer till. Ståhlberg har varit förälskad i Brådes mor. Översten behandlar den unge fänriken med stor sympati, nästan faderligt.

Det dagliga livet på flottiljen sammankopplas med några av officerarnas öden. Sperling är en upptågsrik figur, men han drabbas av en ögonsjukdom som hotar att stoppa flygkarriären. Han överväger självmord men avstår. Istället dör han i ett haveri, en stilfullare sorti för en flygare. Vi får veta att Sperling med stor framgång deltagit i kriget i Finland. Kapten Hansson har bekymmer med sin fästmö, som tvingar honom att välja mellan henne och flyget. Han väljer flyget, men flickan ångrar sig så han kan fortsätta som vanligt. Plikten kunde han under inga omständigheter överge, hellre då kärleken, men de två låter sig dock förenas.

Under en övning tvingas Bråde göra ett fallskärmschopp rakt in i en riskzon, men han räddas av Ståhlberg, som belönas för sin insats. Under en annan övning är Brådes andrepilot förhindrad att delta, istället ber Sperling att få ta dennes plats, vilket han får, trots ögonskadan. Under övningen, som äger rum på natten i kraftig dimma, förolyckas de båda flygarna. Det är ett hårt slag för Ståhlberg, vars tragiska aura ännu en gång förstärks. I slutet får vi se hur namnskylden på Brådes dörr byts ut, en ny fänrik är på väg. Livet går vidare, döden är en kylkylerad faktor i denna miljö.

I den sista bilden står Ståhlberg på marken och iakttar planen uppe i luften. Han står där märkt av sina tragedier, men hans egna känslor påverkar inte hans jobb. Det är bara att ta nya tag, snart kan det vara allvar. Denna yrkesheroism och krigaretik kan idag verka parodisk men den hade för samtida publik en självklar historisk moti-



Lars Hansen som översten.



Officersmässen: från
vänster Kotti Chave,
Gunnar Sjöberg, Stig
Järrel och Hasse
Ekman.



Ragnar Falck sergēanten som inte lyckas bli officer. Carl Reinholdz är mekaniker.



Emil Fjällström spelar mekaniker – skulle Fjällström kunnat byta roll med Lars Hanson?

vering. Det flitiga övandet under svåra förhållanden säger en del om allvaret i situationen.

Den påtagliga idealisering av officeraren förstärks av att en av dem, Billman, skryter. Han hävdar att 90 % av alla haverier beror på slarv. En sådan hybris måste bestraffas och Billman havererar beroende på slarv med klockan.

Förhållandet mellan de tidigare nämnda militära grupperna är statistiskt, det förekommer ingen cirkulation uppåt, grupperna är homogena.

Individens plats inom hierarkin är betingad av hans egenskaper, man kan tala om en förädlingsprocess i filmens sätt att beskriva de militära kategorierna. Lustigkurrarna längst ner och den heroiske översten i toppen. Denna personschablonisering är inte specifik för militärfilmerna, utan förekommer ofta i skildringen av olika samhällsklasser i andra filmer.

Det tydligaste exemplet på de statistiska grupprelationerna är Storken, sergeanten som vill bli officer. Han söker en aspirantplats, får den, men tvingas avsäga sig av sociala skäl, när hans fru föder ett barn. Till henne säger han att han inte blev antagen.

Framgången med *Första divisionen* följdes upp av manusförfattarna Alvar Zacke och Hasse Ekman. Filmen hette *Örlogsmän* och regisserades av Börje Larsson. Denna gång är handlingen förlagd till ett annat vapenslag, utbildningen av kadetter inom marinen. Två kamrater Erik och Arne går i samma kurs, de är dessutom förälskade i samma flicka. Deras respektive bakgrund skildras inträngande.

Erik avbryter sin utbildning och går in i handelsflottan, Arne genomgår utbildningen och förlovar sig med Ingrid. Senare återvänder Erik till flottan som desarmerare. Att Arne inte är den rätte för Ingrid görs klart, han inser det själv också, därför bry-

ter han förlovningen för att ge Erik en chans. Senare förolyckas Arne och Ingrid och Erik får varandra. En rad bilder från krigarlivet förhöjer spänningen, minor desarmeras, en svensk ubåt sänks av ett främmande fartyg. Den främmande båten blir i sin tur sänkt, dess nationalitet fastställs inte. Flickan som vännerna strider om är dotter till kommendören på utbildningsfartyget.

En vår i vapen hade premiär i början på januari 1943, den är regisserad av Gunnar Skoglund och är påfallande nykter i tonen jämfört med merparten av krigets patosfyllda militärfilmer. Skoglund ger en noggrann bakgrundsbezeichnung av filmens huvudperson, Kalle, från tiden före hans inkallelse, som äger rum i samband med invasionen av Norge-Danmark. Den militära hierarkin i filmen är inte typifierad på samma sätt som i *Första divisionen*, det är också menige Kalle som står i centrum.

Han är från början verkstadsarbetare, men blir uppsagd. För att försörja sig hjälper han sin mor att städa på ett kontor. Han är kär i Elsa som jobbar på kontoret. Hon skäms över att Kalle städar och anmäler honom för kontorschefen, som hotar att säga upp modern om hon inte klarar jobbet ensam. Elsa är flirtig och tycks föredra en annan, Gustaf, framför Kalle.

När inkallelsen kommer hamnar Kalle och Gustaf på samma förläggning ute vid kusten. Det kommer till en uppgörelse mellan de två när Gustaf, som då är Elsas fästman, börjar uppvakta andra flickor. Kalle ger Gustaf ordentligt med smörj. Sedan försonas de.

Militärerna har svårt att samarbeta med en av traktens bönder. Han är förgrymmad över att hans söner förlagts till Gotland och förstår inte varför det inte går att omplacera dem, han behöver ju hjälp på gården.

Bonden har en dotter som Kalle uppvak-



En vår i vapen, militärerna gör en insats i jordbruket.

tar med framgång. För att blidka bonden plöjer soldaterna hans ägor, efter detta blir bonden vänligare stämd, men han är skeptisk mot Kalle som tillsammans med Inga vill överta gården. En stadspojke duger inte till bonde. När Kalle får tillfälle att visa sin förmåga under en skogsbrand veknar bonden och giftermålet går av stapeln.

Att filmens skildring av den militära hierarkin är annorlunda än i *tex Första divisionen* beror på att filmen trots allt mera handlar om Kalles situation än om krigsfaran. Situationen var när filmen spelades in i slutet på 1942 en helt annan än när *Första divisionen* gjordes mitt under Sveriges mest utsatta tid. Behovet av beredskap var mindre sedan trycket mot Sverige avtagit i takt med de tyska motgångarna. Men fortfaran-

de var beredskapen en samhällelig realitet och det är i skildringen av Sverige under beredskapen som filmen har sina största förtjänster.

De två mönstren och deras förutsättningar

Militärfilmerna från de första krigsåren baserades på två distinkta typologiska mönster. Det ena gick i farsens tecken, det stod omgående klart för åskådaren vilka som var "skurkar" och vilka som var "de goda". Handlingsmönstret i dessa filmer är på en generaliserad nivå nästan identiskt: etable-



Fritiof Billquist och
Greta Bjerke i *Bered-
skapspojkar*.



Hjältar i gult och blått,
från vänster Elof Ahrle
Sigge Fürst och Arne
Lindblad.

De hotfulla skurkarna



Sigge Fürst i *Kronans
käcka gossar*.



Ivar Wahlgren och
Gunnar Sjöberg i
*Landstormens
lilla argbigga*.



Skurkarna spränger
järnvägar i *På liv och
död*, Hasse Ekman
och Gull Natorp.



George Fant som
spion i *Tåg 56*.

ring av miljö och personer, hot, undanröjande av hotet och belöning. Det specifika för denna typ av filmer i förhållande till de seriösare militärfilmerna är *belöningen*, erövringen av överstens dotter, den "fina" flickan etc.

I den andra typen av militärfilmer ersattes belöningen av *offret* och/eller offervillighet. Handlingen berättades i dessa filmer med ett större mått av psykologisk realism.

Båda dessa typologiska mönster var beroende av förhandenvarande yttre omständigheter. Personteckningen i filmerna, med den nya typen av militär, var en konsekvens av en anpassning till det nya läget, med beredskapen som fond till kriget.

Ett av momenten i filmernas abstraherade förlopp – hotet – hade en utformning som var en direkt reflex från den officiellt förda propagandan, med samhällsansvar och vaksamhet. När skurkarna som dök upp lite varstan – även i "icke-militärfilmer" – inte kunde sättas in i ett politiskt förklarbart mönster, var den schabloniserade personteckningen konsekvent. Spioner och sabotörer blev ett slags "omänniskor", oanalyserade filmbovar. Spionerna blev en allmän symbol för de potentiella angriparna och deras infiltratörer såvida "hotet" inte blev en ren abstraktion, en aldrig skildrad bakgrundsförutsättning, som i *Första divisionen* och *En vår i vapen*.

Att spionerna och hotet i vid bemärkelse inte försetts med nationalitetsbeteckning sammanhänger med Sveriges osäkra läge. Vinterkriget förstärkte faran från Sovjet, ockupationen av Danmark och Norge aktualiserade hotet från Tyskland, och vissa krav från västmakterna i samband med vinterkriget hotade förvandla Skandinavien till en stor krigsskådeplats.

Det komplicerade krigsläget påkallade inte klarspråk i filmerna och alla tendenser till sådan tydlighet skulle omedelbart lett

till ingripanden från censuren.

En tredje anledning till vaghet låg i publikens situation, som producenterna hade all anledning att vara lyhörda inför. Biobesöken under de pressade yttre förhållandena fungerade i högre utsträckning än annars som avkoppling. Att då tydligt peka ut potentiella angripare av Sverige skulle förmodligen inte vara särdeles underhållande – att däremot använda samma vaga uppmaningar till allmän uppmärksamhet mot spioner som förekam i den officiella propagandan gav ett trovärdigt intryck. Förmodligen kändes det skönare för alla i biosalongen som hade inkallade anhöriga att slippa tänka på dem som motståndare till röda armén eller till Hitlers segerrika styrkor.

Det kommersiella utfallet bekräftar denna hypotes. De minst allvarliga militärfilmerna gav det största ekonomiska utbytet och var således det som publiken föredrog. Vinstsiffrorna för *Landstormens lilla lotta* kontra *Kadettkamrater* illustrerar detta.

Kronans käcka gossar som kom i krigets inledning blev en stor framgång, medan uppföljaren *Beredskapspojkar* gick sämre (40 dagar på premiärbiografen mot 21). *Hjältar i gult och blått* som kom i kölvattnet på *Kronans käcka gossar* gick 28 dagar på premiärbiografen Roxby. *Landstormens lilla argbigga* med Sickan Carlsson fick samma succé som den tidigare lottafilmen och gick 51 dagar på Palladium.

Av de allvarliga filmerna gick både *Alle man på post* och *Första divisionen* kvar länge på sina premiärbiografer, 51 respektive 44 dagar.

En vår i vapen gick upp i januari 1943, då var förmodligen intresset för beredskapen på upphållningen, redan efter två veckor togs filmen ner från Palladiums repertoar.

Trots att antal dagar på premiärbiografen är ett trubbigt instrument för att taxera

filmernas publiktycke och utfall på det nationella planet, ger de dock en liten fingervisning om preferenserna.

Den allvarliga varianten med färre förekomster var trots allt inte olönsam, även om publiken tydligen föredrog den lättare. När krigets utfall fått klarare kontur – kring 1942/43 – hade "militärfilmerna" spelat ut sin roll. Uppmaningarna till vaksamhet hade fortfarande giltighet, men krigshotet mot Sverige decimerades successivt – att då propagera utifrån de tidigare linjerna hade varit en smula anakronistiskt.²⁴

Med Tyskland som trolig förlorare av kriget kunde de tematiska mönstren förflytta tyngdpunkten från hoten till skuldfrågan, vilket skedde i och med ockupationsfilmerna. Även dessa filmer undvek klarspråk i fråga om nationalitet, men allegorierna var lätt att dechiffrera.

Troligtvis fyllde militärfilmerna ett behov hos publiken i krigets upptakt. Världskriget fyllde tidningsrubrikerna och människors medvetande, beredskap och ransoneringar satte direkta spår i vardagslivet. Tematiken hade därför en samhällelig giltighet, även om skildringen av beredskapen, åtminstone i den lättare varianten, bitvis var generande med krigets verklighet in på knuten.

De senare ockupationsfilmerna kanalisade en utbredd folklig sympati för främst Norge och tog tag i en bit av ett svenskt skuldkomplex – transiteringar, hästskotrafik m m. Den tyska brutaliteten i Norge gav upphov till protester i svensk opinion.

Med detta i bakgrunden fanns det goda förutsättningar att vinna framgång med en film om det ockuperade Norge där tendensen markerade ett stöd för Norges kamp. Mycket riktigt blev *Det brinner en eld* en stor framgång.

Förskjutningen från militärfilmer till ockupationsfilmer markerar två stadier i be-

dömningen av krigets utveckling från svensk sida. Det utsatta lägets behov av underhållning och gott humör parat med vilja till nödvändiga offer om kriget kommer, representerar första stadiets filmatiska avspeglning. Ockupationsfilmerna representerar det andra stadiet – i slutet på 1943 var det tämligen klart att Sverige skulle undgå krig och att tyskarna skulle förlora. Då föll det sig naturligt att utnyttja andra tematiskt mera tacksamma mönster än skildringen av beredskapen i Sverige. Dessutom kunde det ekonomiska utbytet bli större, dvs publikens intresse för Norges öde var då större än intresset för den svenska beredskapen.

De här diskuterade typologiska mönstren dominerade filmbranschens samtidsskildring av kriget. De historiska allgorierna, typ *Rid i natt*, *Snapphanar*, *General von Döbeln* utgjorde en övergång från det ena stadiets tematiska mönster till det andra stadiets. Rent kronologiskt stämmer detta väl, kostymfilmerna kom genomgående 1942. Det som gör allegorierna mera samtidsaktuella än militärfilmerna är att i dessa filmer har vapnen mot orätten tagits fram, vilket är en tonlägeshöjning gentemot militärfilmernas vaksamhetsappeller och uppmaning till offervillighet i händelse att ... Med *Det brinner en eld* tas steget in i samtiden. Därmed försvinner de historiska filmerna, med något enstaka undantag.

Längs dessa block av förskjutningar och glidningar mellan olika typologiska mönster ligger Alf Sjöbergs dubbelbottnade pejlingar av moraliska förhållningssätt med allegorisk koppling till samtiden.

Ovanstående skiss är en grov klassifikation av svensk filmproduktion under krigsåren. Dess mönster ligger parallellt med den gängse menyn med lustspel, kärlekshistorier och annandagsallvar som fortfarande utgjorde produktionens stomme.



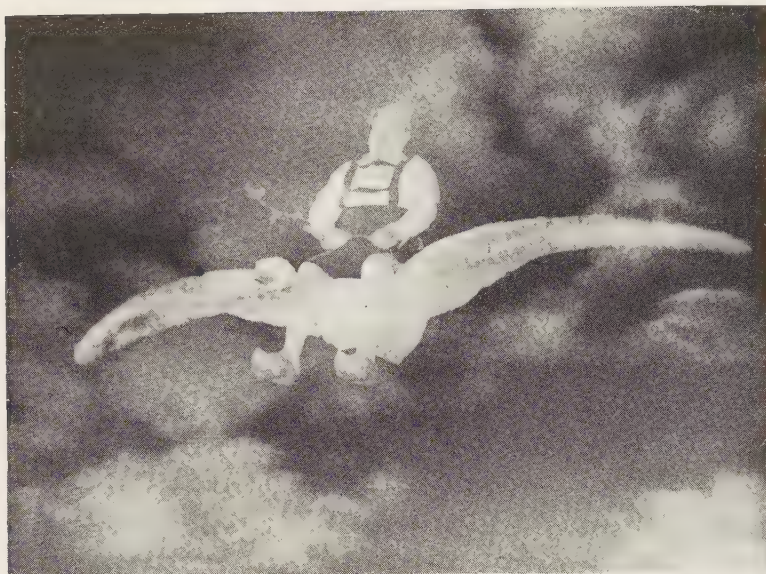
Snapphanar, från vänster Ernst Brunman, Oscar Ljung, George Fant och Edvard Persson.

Spioner, "inre fiender" och andra samtidsmarkeringar

Även i den gängse repertoaren förekom en del av militärfilmens standardingredienser, enkannerligen hot i form av informatörer och spioner, i regel med föga anknytning till filmernas övergripande berättelse. Producenterna tycks ha känt ett behov av att legitimera en samhällsmedvetenhet i informationsstyrelsens anda.

I Edvard Perssons filmer finns små inslag som knyter an till samtiden. I *Kalle på*

Spången gör Persson sin entré uppkleven på en gås. Han sjunger om sin fredliga farkost; en ironiskt varierad fredsduva i skånsk tappning. Edvard Persson sätter gåsen i motsättning till övriga luftfarkoster som bär "bomber och annat sattyg". Han predikar som en sentida Rousseau om det naturliga livet nära myllan som en avledare för krigiska planer. Vore det inte för den förkättade civilisationen hade vi inga krig. Skåne framstår som ett Idyllien, bortsett från Brattssystem och elaka kärringar och så krigsmullret på kontinenten. Konflikterna i filmen löses behändigt; den tjuvaktige unge mannen straffas och omvändes, landsfiska-



Edvard Persson som gåsapåg i *Kalle på Spången*.

len veknar, den gnälliga hustrun välsignas med en son och den oäkta dottern ges upprättelse.

I sin nästa film, *Blyge Anton*, med inslag från vinterkriget, presenterade Edvard Persson sin kända liknelse om krigsekonomi: "Tänk dig en lång såpad stång och överst på toppen en tvåkrona. Och så klättrar dom och klättrar för att erövra den där tvåkronan. När de sen kommer ner har de förstört byxorna för 37:50". I sångnumren finns också tidstypiska inslag:

Giv din dukat
ge med varm och ärlig hand
åt den soldat
som värnar Sveriges land

Låt oss alla liksom våra fäder
visa prov på sådan tapperhet
att våra barn må bo
i fred och ro

Filmens avslutningsbild av en igelkotte alluderar på Zeth Höglunds beredskapsmetafor från majtalet 1940. Och visst hade vi taggarna åt många håll.

En sjöman till häst inleds med att Edvard Persson och Karl-Arne Holmsten driver i land på den skånska sydkusten, deras båt har gått på en mina. Efter vissa besvär lyckas de forcera taggtrådshindren. Kommentar: "Du förstår det där är för att skydda oss mot fienden, kommer den hit så sticker den sig..." Sedan traskade herrarna vidare till skånska slott och herresäten.

Ytterligare några korta referat ger en

föreställning om infogade samtidshistoriska snapshots.

Vi masthuggspojkar är en Göteborgsfilm med Kålle och Ada, fotboll och gott humör och en landsförrädisk spion. Pojken Norrman råkar i klorna på en direktör som tvingar honom att lämna upplysningar om förhållanden i hamnen; det gäller laster, destinationer och avgångstider. Efter en dramatisk sjöjakt med polis och militär tar direktören sitt liv.

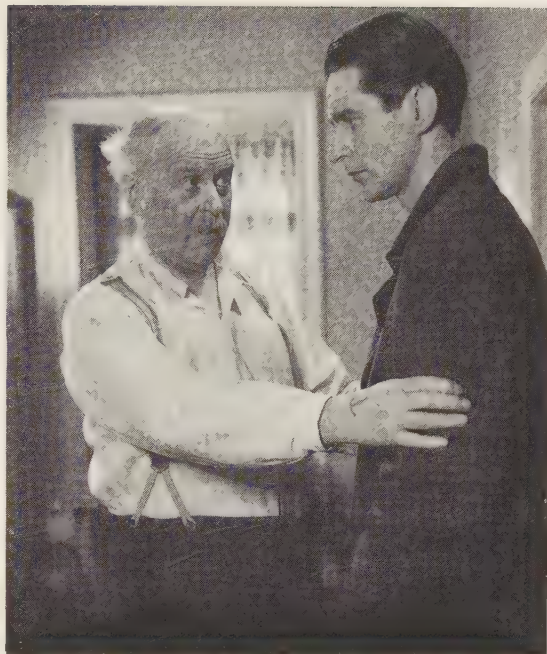
Sjöman i frack baseras på ett förväxlingsmotiv. Adolf Jahr spelar en dubbelroll, sjöman och skådespelare. Sjömannen får en filmroll pga sin likhet med skådespelaren, de förväxlingar som följer visar att skådespelaren är med i en liga som spionerar för främmande makts räkning. Sjömannen avslöjar ligan.

Vi mötte stormen är ett hopklipp av journalfilmer med nya kommentarer plus en ramberättelse om en svensk familjs vardag under beredskapen. Journalfilmerna härrör från perioden 1939 till hösten 1942, alltså från den tyska glanstiden. De enda ställningstagande som förekommer i kommentarerna gäller vinterkriget, som ju var föremål för en stark Finlandsvänlig opinion i Sverige. Det går inte att tala om någon historieskrivning av kriget i filmen utan det är fråga om en längre journalfilm, som inte gav särskilt mycket ny information utan mera illustrerade kriget i bild.

Den inlagda berättelsen om Stockholmsfamiljens medlemmar är didaktisk, de utvecklas från bekväma lyxvarelsor till den nya tidens medborgare med samhällsansvar.

Natt i hamn är Hampe Faustmans regidebut. Han hade socialistiska ambitioner och tog i sina filmer ofta upp frågor med anknytning till arbetet och till ett kollektiv, som symboliserade arbetarklassen i stort.

Filmen inleds med att ett fartyg anlöper



Sigurd Wallén och Gunnar Björnstrand i *Natt i hamn*.

hemmahamn. En av de äldre sjömännen, kallad Canada, skall träffa sin familj, han har en son som han är mycket stolt över. Canada ovetande har sonen dragits in i en liga, som sysslar med politiskt motiverade sabotage. Ligan är klart fascistiskt markerad. Just den båt som Canada är med på, "S/S Rune", skall sprängas av ligan. Sprängningen förhindras i sista minuten.

Canadas förhoppningar på sonen är intressanta ur politiskt perspektiv. Sonen skall göra karriär, bli direktör, lämna sin klass och bli något bättre och finare än fadern.

Arbetarklassen har tagit över borgerlighetens ideal och inlemmat dessa i sin egen förståelse av verkligheten. Att sonen inte känner någon klassmässig förankring för-

klarar hans fascistiska böjelser. Som kontrast uppställs de som stannat inom sin klass och som känner solidaritet med sina kamrater i kollektivet.

På liv och död utspelas i de svenska fjällen. En grupp militärer är förlagda intill en turistort. De sysslar både med militära uppgifter och fjällräddning. Men fjällräddningen upplevs som betungande i en tid av presande militära angelägenheter.

Ett tåg sprängs i luften. Filmen handlar om avslöjandet av de skyldiga. En ny fänrik ansluter sig till militärerna, han blir snabbt respekterad genom sin skicklighet. Under ett räddningsarbete omkommer en soldat helt i onödan, den efterspanade flickan var inte alls försvunnen. Karin hade lämnat de övriga turisterna, hon var bättre skidåkare än de. När en snöstorm blåste upp och flickan inte återvände slog de andra larm. Strax efter larmet anlände flickan, men räddningsexpeditionen hade då redan gett sig av.

Den unge fänrik Holm brusar upp när han träffar Karin, men så småningom förälskar sig de två i varandra. Genom list och försåt avslöjar de ligan, som sprängde tåget. Det var två av gästerna på fjällhotellet som var ansvariga. Sedan skurkarna oskadliggjorts kan de lyckliga ta till sig varandra.

Tåg 56 bygger på ett drama av Herbert Grevenius, en kort enaktare som utbyggts för att räcka till stoff för en spelfilm. Barbro Alving skrev manuskriptet. Handlingen är enkel och vardagsrealistisk. En lokförare och hans hustru håller på att glida ifrån varandra. De kommer till insikt om sina misstag och försöker börja om på nytt. Till detta är en spionhistoria fogad. En ung pojke sysslar med att till främmande makt sälja ritningar över spårområden. Episoden är helt kort och saknar motivation i huvudhandling, det är en konstruktion enbart motiverad av en önskan att ta upp bered-

skapsstoff. De farliga spionerna dök upp i alla sammanhang. Någon tackning för tilldiktningen finns inte i dramat som skrevs långt före kriget.

Se opp för spioner hade premiär den 6 november 1944. Flera recensenter tyckte att ämnesvalet var passé, tex Jadwiga i Svenska Dagbladet: "... av allt att döma ett verk som glömts kvar i någon byrålåda ett litet tag".²⁵ Filmen handlar om en internationell liga som vill tillskansa sig en svensk professors uppfinning med anknytning till stridsgas. Ligan avslöjas av en överkonstapel vid Stockholmspolisen, med ett par småtjuvar som assistenter. Det är en skäliga enkel historia med tonvikt på underhållning.

Att tiden hade förändrats 1944 märks i filmen *Som folk är mest* där Stig Järrel agerade kontorstyrann i tydlig Hitlermask, något som varit helt otänkbart ett år tidigare.

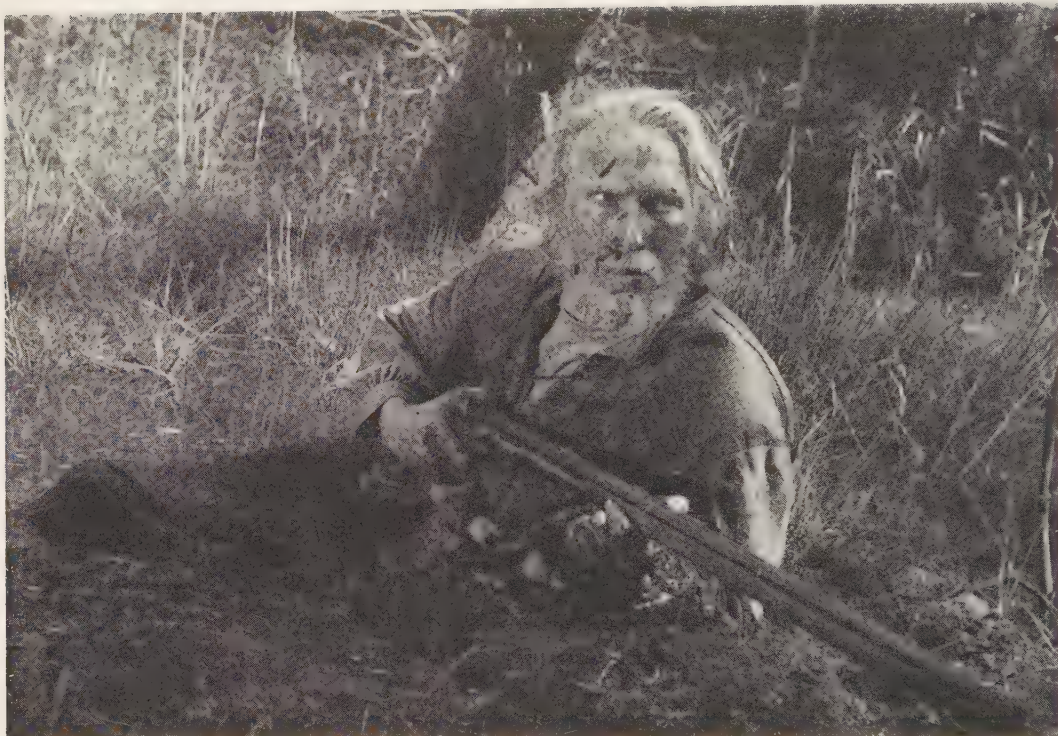
Sammanställningen av ett litet antal filmer ovan visar en iver hos filmbolagen att propagera mot allehanda farligheter som hotade landet. De instuvade spionerna hade troligen obefintlig effekt ur beredskapssynpunkt och så småningom försvann de från vita duken.

Den begynnande samtidsskildringen

De historiska allgorierna *Snapphanar*, *General von Döbeln* och *Rid i natt* tog upp problem som lätt kunde översättas till samtiden. Partisanmetoderna i *Snapphanar* förbjöds för visning i Norge, där tyskarna inte behövde uppmuntra den sortens företeelser.



Budkavlen med den femuddiga stjärnan manar till uppror mot den tyske herren i *Rid i natt*.



Oscar Ljung som Ragnar Svedje går under i kampen för rätten – slutscenen i *Rid i natt*.

General von Döbeln hade anknytning till Finlands situation även om filmen inte direkt tog fasta på den historiske Döbelns hållning till Finland.

Rid i natt hade stor betydelse för motståndet mot Tyskland, det gäller såväl romanen som filmen. Brändebolsböndernas kamp mot den tyske herren och de flammande apellerna till uppror hade tydlig giltighet även för Hitlers våldsregementen. I motsats till Dramatens föreställning av "Rid i natt" fick förtryckaren herr Klewen behålla sin tyska nationalitet i filmen.²⁶

Det finns en tendens bland svenska filmhistoriker att ge den nytillträdde SF-direk-

tören Carl Anders Dymling äran av att "Rid i natt" blev film. Gösta Werner skriver:

... Dymling, som hade övergått till filmen och blivit chef för SF, producerade samtidigt med Gustaf Molander som regissör Vilhelm Mobergs nyskrivna roman om frihetsvilja och motståndssanda, *Rid i natt*...²⁷

Rättigheten till romanen inköptes av SF den 31 oktober 1941 – kontraktet²⁸ är undertecknat av Vilhelm Moberg och Harald Molander. Inspelningen påbörjades den 17 juni 1942. Dymling efterträdde Olof An-

dersson först den 1 oktober 1942. Att filmen inte fick sin premiär förrän den 23 november, alltså knappt två månader efter Dymlings tillträde, gör det inte på något sätt motiverat att tillskriva honom producentansvaret. Det var den tidigare SF-ledningen som tog initiativet till att göra film av Mobergs roman.

Historieskrivningen skulle varit entydigare om ansvaret för *Rid i natt* varit Dymlings. Hans mot Tyskland kritiska hållning som sedan resulterade i inspelningen av *Det brinner en eld* hade då varit incitamentet för svensk films förändrade samtidshållning, omedelbart manifesterad i *Rid i natt*. SF-styrelsens val av Dymling som verkställande direktör var ett tecken på att tiden var en annan, och att Dymling kunde förväntas vara en lämplig person att leda filmproduktionen i ändrade banor.

Ytterligare några filmer tog upp problem med anknytning till kriget till behandling.

Farliga vägar behandlar flyktingproblemet. Filmen hade premiär i januari 1942. Manuskriptförfattare var Ragnar Josephson, konsthistoriker och sedermera Dramatenchef. För regin svarade Anders Henrikson, producent i det nybildade bolaget Centrumfilm. Just vid den tidpunkt som filmen kom var flyktingproblemet för svenskt vidkommande inte direkt aktuellt. Den stora flyktingströmmen till Sverige kom hösten 1943 i samband med aktioner mot Danmarks judar. Men under tiden från Hitlers makttilträde fram till krigsutbrottet avvisades en lång rad judar på flykt undan nazismen.

Men även om frågan för svenskt vidkommande just då inte var aktuell så hade den en skrämmande giltighet på kontinenten. Tågen rullade mot de stora utrotningslägrens gaskamrar.

I filmen kommer familjen Katena till ett nytt land, familjen hade varit välbeställd,

men förhållandena ändras i det nya landet. De söker upp vänner från förr, men dessa ställer sig avvisande. Lite allmosor kunde man stå till tjänst med, men det är jobb som behövs och några arbetstillstånd går inte att få. För att lösa problemen bestämmer sig dottern Vanja för att ingå ett skenäktenskap med en ung man och på så sätt få arbetstillstånd. Hon får ett jobb hos en välvillig skeppsredare, som senare hjälper familjen att fly vidare.

Tonvikten i filmen ligger på Vanjas problem. Hon har med sig en fästman hemifrån, men deras förhållande förändras genom giftermålet, som fästmannen för övrigt aktivt bidrog till; han hittade den villige unge mannen. Vanjas make börjar intressera sig för henne, hon är avvisande, men till slut kommer de varandra närmare och de förenas som man och hustru. Vanja känner att hon verkligen älskar sin make, men hon känner sig samtidigt förpliktigad att följa familjen, som vantrivs i landet. Filmen slutar med avresan.

En liten episod visar hur en av Vanjas bröder för att få ihop pengar blir informatör i hamnen, att han tvingats till detta beror på att det jobb han hade som restaurangmusiker togs ifrån honom.

Skildringen av judarnas problem i filmen – visserligen sägs det inte explicit att flyktningarna är judar – är starkt avvikande från den judebeskrivning som finns i svensk 30-talsfilm, där juden även om han är flykting som i *Pettersson & Bendel* är starkt kärke-rad. Bendel är den fintlige affärsmannen, som snarare tvingas fly pga alltför stor affärsskicklighet än av politisk förföljelse. Man visste mera om judarnas problem 1942, men stora delar av den tyska judepolitiken var fortfarande okänd för omvärlden. Grymheterna i koncentrationslägren hade man endast bleka föreställningar om innan en del av lägerfångarna i västra Tyskland



Hilda Borgström som symbol för det okuvliga finska motståndet i
En dag skall gry.

släpptes i samband med de allierades avancemang. En av de första transporterna kom för övrigt till Hälsingborg.

Men den ökade kunskapen om judarnas situation som ligger till grund för filmen och som Ragnar Josephsson kände väl till, hindrade inte att den schabloniserade jude-bilden på nytt dök upp i svensk film. Svensk filmproduktion under andra världskriget har som epilog *Pettersson & Bendels nya affärer* med Stockholmspremiär i maj 1945. Där återkommer duon från den i Tyskland så uppskattade *Pettersson & Bendel*. Verklighetens antisemitism borde avskräckt från spridning av ytterligare schabloner kring judarna, men en del av de svenska filmproducenterna har aldrig utmärkts av

någon större förmåga till nyansering och utblick över världen. Den föga hedervärda utmärkelse som kom filmen *Pettersson & Bendel* till del i Tyskland borde förhindrat att samma gestaltningsmönster på nytt togs upp.

Kvinna ombord avsåg att visa krigets vardag för svensk biopublik. Filmen är en melodram med kriget som kuliss. En svensk ångare ligger i en fransk hamn, när fientliga plan börjar bomba staden. En svensk flicka smyger omärkligt ombord, båten lägger ut trots förbud att lämna hamnen. Fripassageraren Ingrid upptäcks och placeras som hjälpreda i köket. Under färden upptäcker man ett svenskt fartyg som signalerar SOS efter att ha blivit torpederat. Be-

sättningen är tveksam till om man skall våga undsätta båten, men Ingrid's säkra uppträdande leder till att man gör ett försök. Två överlevande tas ombord.

Ingrid uppvaktas flitigt av männen ombord också av en av de räddade. Kaptenen bestämmer sig för att rädda henne undan den enträgna uppvaktningen. Detta gör den försmådde svartsjuk och som hämnd sänder han ut fartygets position över radion. De klarar sig dock undan torpedering och eskorteras till Göteborg av ett engelskt fartyg. Ingrid och kaptenen flyttar samman.

En dag skall gry bygger på ett manus av Sven Stolpe och handlar om en grupp svenska frivilliga under fortsättningskriget i Finland. Nyckelfigurerna i gruppen är en ung ädling, som körts på porten av släkten efter en förfalskningshistoria, vidare frälsnings-soldaten Petrus och en svensk major, som flytt efter att ha ertappat frun med en älskare och skjutit rivalen. Majoren som döljer sitt militära förflutna, visar sig vara strateg och han blir snart outhärdlig. Ädlingen gasar upp sig och offerar sitt liv för att rädda de andra undan granateld. Majoren, Rolf, såras när han försöker undsätta den skadade. Han hamnar på ett fältsjukhus med sina blesssyrer. Där tvingas han avslöja sin identitet för den kvinnliga läkaren, Eva, och en officer. När läkaren skall skjutsa Rolf från sjukstugan tillbaka till fronten blir de överfallna av ryssarna, men lyckas fly undan. De kommer till en övergiven by, endast en gammal gumma finns kvar. Hon är en personifikation av den finska motståndsviljan.

Ett kärleksförhållande utvecklar sig mellan Eva och Rolf; Rolf beslutar sig för att sona sitt brott, Eva förklarar sig beredd att vänta. Först skall han emellertid återvända till fronten. Kriget är då nästan slut. Efter eldupphör försöker Rolf undsätta en rysk soldat, men denne skjuter ner honom. Rolf transporteras till sjukstugan, han dör i

Evas armar. Det antyds att detta var den bästa lösningen, han sonade sitt brott med livet och hon slapp vänta.

Om "det olyckliga" som mått på en ändrad inställning till verkligheten

I en undersökning "Swedish Feature Films and Swedish society"²⁹ aktualiserade Jiri Kolaja omsvängningen inom svensk filmproduktion omkring 1943. Kolaja har undersökt slutet i filmerna och klassificerat detta som happy, neutral eller unhappy. Undersökningen omfattar samtliga svenska spelfilmer producerade från 1930 till 1947. Någon redovisad analys som låter förstå vilka filmer som betecknas som lycklig, neutral eller olycklig meddelas inte.

Vidare är själva antalet filmer per år en komplikation (jfr tabell 1) – i synnerhet om man vill dra en kurva från det ena året till det andra. Undersökningsinstrumentens trubbighet och den osofistikerade tillämpningen av dem gör dess värre resultaten föga brukbara.

Under 30-talet är dominansen för de lyckliga slutet massiv. Ett och annat olyckligt slut finns i början av kriget, liksom några neutrala, men fortfarande dominerar de lyckliga upplösningarna, vilket överensstämmer med våra egna observationer.

År 1943 ökar de olyckliga och neutrala slutet markant, 6 respektive 7 förekomster. Denna tendens står sig fram till 1947 då de tragiska slutet endast representeras av 1 film. Kolajas undersökning är svår att dra några slutsatser av. För det första är hans

definitioner på de tre kategorierna inte entydiga; direkt kan man inte klassificera en film utifrån definitionerna. Dessa ger upphov till svåra tolkningsproblem: "unhappy ending is characterized by the death of the hero who sacrifices himself for some social value or whose death atones for his having betrayed them". (sid 192)

Det neutrala slutet ger åskådaren möjlighet att anta ett lyckligt slut, men det presenteras inte i filmen. Lyckligt slut definieras inte.

Det finns ingen definition som täcker in de verkligt neutrala slutet, dvs slutscener som varken är lyckliga eller olyckliga och där inga ledtrådar för fiktionens tänkta utlöpare utanför filmen lämnas. Slutscenen i *Första divisionen* är ett sådant neutralt slut där Kolajas kategori neutral inte är tillämplig pga att något lyckligt slut utanför fiktionens ram inte kan antas. Slutet inger en stämning av offervilja och pliktmedvetande som inte kan klassificeras med hjälp av de givna kategorierna.

Ett övergripande problem är gränsdragningen för termen "slut". Vilken utsträckning har en films slut? Är det fråga om slutbilden eller slutscenen eller någon annan enhet? I *Första divisionen* offrar sig två av flygarna för de sociala värdena, de störta under en övning vars syfte indirekt är att upphålla samhällets försvar för de kollektiva värdena. Men störningen avslutar inte filmen, istället kommer en mellanliggande sekvens där vi får se översten uttrötad och nedslagen hemma hos sig och senare hur en ny namnskytt placeras på den förölyckade pilotens dörr. Striden går vidare, i slutbilden står översten en solig dag och ser upp mot flygplanen i luften, som garanterar de sociala värdena. Översten inkarnerar värdet av värdena och viljan till försvar av dem. Slutbilden modifierar och motiverar den tidigare tragiken. Således bör slut bety-

da slutbild, denna innehåller den definitiva avstämningen av filmens normativa ståndpunkt.

Första divisionen aktualiserar ännu en svårighet: måste det vara tal om ett så att säga aktivt offer, att hjälten beslutar sig för och sedan genomför ett offer, som i *Alle man på post*. Två av flygarna dör under mörkerövningar i *Första divisionen*, de offrar sig inte medvetet, men offret ligger som en möjlig förlängning av deras verksamhet inom försvaret. Om filmen slutat med deras död, hade detta då motiverat beteckningen olycklig? Trots att de inte offrade sig i vanlig mening.

Offrar sig soldaten i *En dag skall gry?* Han blir nedskjuten efter den officiella vapenvilan, men när han går fram emot den forne fienden har han ingen anledning att tro att denne skall skjuta. Är detta fall sådant att det skall betecknas som "death of the hero who sacrifices himself for some social value"?

Med livet som insats, Alf Sjöbergs film som behandlas i nästa avsnitt, belyser ytterligare en svårighet: vem är filmens "hero"? I filmen dödas Wanda av Max. I konventionell mening blir därigenom slutet olyckligt, de älskandes kärlek omintetgjörs. Återigen är offret passivt, det är inte tal om att Wanda offrar sig själv för några värden, möjligen är hennes död bot för brott mot de sociala värdena, men inte aktivt utan passivt. Hennes död kan ges den tolkningen. Problemet är huruvida hon kan sägas vara filmens "hero". Mycket tyder på att denna position innehas av John, den före detta revolutionären. Filmens slutbild fokuserar honom, han är filmens subjekt, den vi upplever känsloläget genom, hans känslor efter Wandas död är filmens pacifistiska sensmoral. Kan filmen utifrån en sådan tolkning ändå betecknas som olycklig?

Möjligen har Kolaja klassificerat *Med li-*

vet som *insats* som neutral, det finns en sådan film 1940, trots att en framtida lycka är svår att föreställa sig. Filmen kan omöjlig vara betecknad som olycklig av Kolaja. Den enda film som är klassificerad som olycklig det året måste vara *Alle man på post*, där är definitionen otvetydigt tillämplig. Löjtnanten offrar sitt liv för vissa sociala värden, uppfattade som patriotism och fosterlandskärlek. Skall vi fortsätta spekulera i klassificeringarna för 1940 så återstår enbart lyckliga slut.

Men en film som *Ett brott?* Huvudpersonerna dör, möjligen kan man uppfatta deras död som en botgöring för att de genom mordet på Hugo förbrutit sig mot lagen, i så fall borde filmen vara olyckligt enligt definitionen.

Hur Kolaja klassificerat *Mitt folk är icke ditt* från 1944 vore intressant att veta. Där dödar hjältinnan sin älskade för de sociala värdenas skull. Tragedin är total för hennes del, men knappast ett exempel på en olycklig film enligt Kolaja.

Dessa exempel antyder svårigheterna i Kolajas klassifikation, hans definition av olyckligt slut är dels svår att tillämpa och dels är den snävare än "commonsense – användningen" av olyckligt slut. Vanligtvis täcker begreppet också melodramens ointetgjorda kärlek som inte har någon direkt relation till sociala värden. Exempelen ovan tyder på att Kolaja har för få filmer i kategorierna neutral och tragisk för 1940, vilket gör att ökningen inte är lika dramatisk 1943, om det finns tvivelaktigheter i de tidigare årens fördelning. Det finns alltså skäl att tvivla på klassificeringen.

Om vi för ett ögonblick tar Kolajas föga hållfasta siffror ad notam, hur skall man då förklara den förmodade förskjutningen 1943? Kolajas frågar sig själv om förändringen är orsakad av kriget, men han vill

Tabell 3. *Sluten i svenska filmer, 1929–1947.*

År	Lyckliga slut	Neutrala slut	Olyckliga slut
1930	12	1	0
1931	18	0	2
1932	20	1	0
1933	24	1	2
1934	21	1	0
1935	19	1	0
1936	25*	3	0
1937	22	0	0
1938	28	2	0
1939	25	1	2
1940	33	1	1
1941	29	3	2
1942	30	3	1
1943	30	7	6
1944	26	11	4
1945	28	8	6
1946	26	6	5
1947	33	6	1

Källa: Hollywood Quarterly 1950/51, sid 193

* I originaltexten uppges felaktigt 35.

inte ge något svar på frågan. Han menar att det behövs mer forskning för att besvara den.

Den begynnande modifieringen av den svenska utrikespolitiken, mjukade upp Statens biografbyrås hållning. I detta läge representerade kriget en outnyttjad tematik som tedde sig intressant för filmindustrin. För att kunna spela in pengar på krigsteman var det bråttom, man kunde förvänta att de allierade krigsfilmer som förbjudits på sikt skulle släppas av censuren. Det var därför viktigt att komma först. Detta förklarar anhopningen av ockupationsfilmer i kölvattnet på *Det brinner en eld*, som kom hösten 1943. Men det var inte fritt fram för

en politisk kritik av de krigförande nationerna, utan konfliktmönstret i filmerna måste för att godkännas bygga på en psykologisk konflikt, som i sin tur kunde vara en följd av kriget. En sådan konflikt överensstämmer precis med Kolajas definition av det olyckliga slutet, ett individuellt offer för de sociala värdena.

Ökningen av neutrala slut faller till stor del på filmer ur Luxfilms produktion med ett förment socialt medvetande.

En viktig faktor vid analysen av orsakerna till förändringarna är minskningen av utländsk film i Sverige. Tittar man på siffrorna för 1943 är ökningen av neutrala och olyckliga slut inte en följd av en nedgång för de lyckliga slutet. De har samma antal förekomster, 30, som året dessförinnan. Procentuellt däremot minskar de lyckliga slutet. Vad som inträffar 1943 och som står sig de år Kolaja ser en tendens till allvar, är att antalet svenska spelfilmer ökar. Ökningen 1943 är 7 filmer jämfört med 1942. Detta är en mycket viktig synpunkt för tolkningen av siffrorna. Det var svårt att få in utländsk film som en följd av kriget. De svenska bolagen var därför tvungna att öka sin egen produktion. Ökningen faller inom kategorierna neutral och olycklig. En av anledningarna till detta kan naturligtvis vara kriget, eller snarare en förändring i publikens preferenser betingat av krigsläget. Men ökningen kunde av olika skäl inte läggas inom den lyckliga varianten, denna marknad förefaller att ha uppfattats som relativt konstant, den ligger kring 30 filmer per år under såväl 30-talet som krigsåren.

När det då var nödvändigt att öka volymen var det naturligt att göra det inom andra filmtyper än de som hade lyckligt slut. Dels hade man där skådespelarresurser och dels vände man sig med dessa filmer till en annan publik än komediernas och lustspelens.

Relationen mellan kriget och den seriösa filmen är att kriget skapade en begränsad marknad för sådana filmer. Beroende på förändringar av människors livssyn och på att det för filmbolagen både kunde ge en fjäder i hatten för samtidsintresset och möjligen en liten vinst på kontot. Denna hypotes stämmer med tendensen bakom Kolajas siffror. Åren efter kriget återtar successivt de lyckliga slutet sin gamla procentsats i takt med produktionsminskningen och den nya tidens psykologiska mönster.

Även om ökningen av "allvaret" i svensk filmproduktion inte är så markant som Kolajas tabell antyder, så förändrades filmproduktionens inriktning under de sista krigsåren. Att isolera en eller annan faktor som ensam kan tjäna som förklaring till detta är svårt. Kriget fungerade knappast som direkt orsak, utan förklaring ligger i sambanden mellan kriget som yttre fenomen med stark genomslagskraft på det psykologiska planet, i censurans praxis som successivt mjukades upp i krigets slutskede – och i filmindustrins bedömning av vilken sorts tematik som kunde förväntas ge god avkastning.

Förändringarna kan observeras även med andra instrument än slutbildernas utformning. Intresset för religiösa föreställningar ökade – *Ordet*, *Himlaspelet*, *Excellensen* för att nämna några titlar – liksom för kriminalitet och sociala problem.

Utformningen av olika typer av ondska gavs en kompromisslös framtoning: den patologiske läraren/pyromanen i *Lågor i dunklet* och Caligula i *Hets*. I *Kejsaren av Portugallien* har porträttet av Lars Gunnarsson renodlats. I stället för att, som i romanen, genom passivitet förorsaka den skadade Erik i Fallas död mördar Lars honom. Ett annat exempel på denna typ av ondska är professor Sander i *Två männskor*.

Som en konsekvens av de renodlade ondskeskildringar blev i motsvarande grad metoderna att eliminera ondskan mindre skuldbelastade och mera radikala än normalt. Morden på morfinisten Hugo i *Ett brott* och på Sander i *Två människor* legitimeras delvis genom den totala ondska offren representerar, även om "mördarna" ändå offrar sina liv som bot. Denna tematik har sitt tydligaste uttryck i *Den osynliga muren*.

Alf Sjöberg och neutralitetens dilemma

Efter sin debut som filmregissör 1929 med filmen *Den starkaste*, producerad av SF:s dotterbolag Minerva, var Sjöberg mer eller mindre portförbjuden i de svenska filmateljéerna under hela "pilsnerepoken".

Han återkom till vita duken med filmen *Med livet som insats*, och fortsatte sedan via småbolagen sin vandring tillbaka till SF, som lät honom göra *Kungajakt* 1944.

Sjöbergs filmer från krigsåren baserar sig i regel inte på egna manus – utom vad gäller *Den blomstertid* ... – men det är ändå motiverat att tala om Sjöbergfilmer; i sin regi nöjer han sig sällan med att enbart överföra ett stoff utan markerar ideligen sitt eget förhållningssätt.

Det befriande med Sjöbergs återkomst var hans vilja att ta filmmediet på allvar, att inte låta sig nöjas med att producera underhållning. I stället ville han appellera till intellektet genom att ställa tidens problem under debatt.

För en totalinventering av Alf Sjöbergs filmskapande hänvisas till Gunnar Lundins avhandling, "Filmregi Alf Sjöberg".³⁰ I den finns fyllda innehållsreferat av de här dis-

kuterade filmerna, liksom ett mera samlat grepp. Här är det enbart filmernas samtids-hållning som behandlas.

Med livet som insats

Med livet som insats från 1940 pläderar mot våldslösningar. Huvudpersonen John trodde på våldet som politisk metod, men hans förhållande till Wanda, tidigare spion för motståndarsidan, får honom att ompröva sin inställning. Han ger upp de politiska målen, men inte helhjärtat, hade han inte brytt sig om att placera ut rökbomber vid floden hade han och hans älskade hunnit sätta sig i säkerhet, men då hade inte de politiska målen kunnat genomföras – åtminstone hade inte genombrottet kommit vid denna tidpunkt. Våldet i filmen slår blint, det tjänar som nemesis för John, som hämnd på det personliga planet. Sjöbergs tanke är att genom att försvara sig åt våldsmetoder har man startat en process som skapar våld i accelererande tempo och detta våld är fullständigt okontrollerbart. Det är en humanistisk och pacifistisk förkunnelse, ett kärleksbudskap mitt i en tid dominerad av våld och krig. Filmen har inte någon tydlig politisk inriktning. Inbördeskriget, förlagt till en obestämd baltisk miljö, ges ingen politisk signifikans, revoltörernas mål vet vi ingenting om, systemet de tagit till vapen mot beskrivs inte. Det enda säkra är att gruppen har ett brett folkligt stöd, ett stöd som är starkare än gruppen själv och den egentliga drivfjädern i konflikten. Svagheten i *Med livet som insats* är den bristande samhälleliga och historiska förankringen, skildringen blir därigenom abstrakt, vilket är en hämsko för den idémäs-siga stringensen.

Filmen producerades av Artistfilm och blev publikt ingen framgång. Recensionerna var uppskattande med undantag av Ny

Dag där signaturen Sontor kallade filmen klavertramp. Sjöbergs bildbehandling väckte uppteend. Särskilt entusiastisk var Roderick (Rune Waldekranz) i Svenska Dagbladet:

Med livet som insats står genom sitt allvarliga stoff i fulltonigaste samklang med vår egen tid ... Vilken som helst av de stora franska filmskaparna kunde känna sig stolt över att ha signerat denna film. Första världskriget medförde som bekant den svenska kvalitetsfilmens genombrott. Blir Alf Sjöberg en ny Stiller?³¹

Filmen har senare givits en filmhistorisk nyckelposition, utifrån den linje som antyds i Waldekranz recension, nämligen att en storhetstid för svensk film bröt in med kriget. Trots den obestriddliga kritikerframgången kom signaturen Sontors spådom – filmen blir nog inte gammal – delvis att besannas. Det är typiskt att filmen kom till utanför de etablerade produktionsbolagen och att den blev tämligen obemärkt för samtida publik. *Med livet som insats* spelades in i direkt anslutning till krigsutbrottet. Den pacifistiska förkunnelsen som ligger implicit i filmen är representativ för mellankrigstidens utbredda tro på att krigens epok var slut – problemen skulle kunna lösas på fredlig väg.

Den blomstertid...

När sedan väl kriget brutit ut och svensk utrikespolitik slets mellan ropen på aktivism för Finlands räddning och oron för att den tyska ockupationen av Danmark och Norge skulle leda till att Skandinavien gjordes till krigsskådeplats, kom Sjöberg med en film på eget manus, *Den blomstertid...*, som i allegorisk form raljerade med bristen på engagemang och förståelse för den krigiska verklighet som lurade in på knutarna.

Allegorin är inte direkt översättbar i den meningen att den kan sägas uppmana till ett svenskt deltagande i kriget. Sverige, liksom den isolerade skärgårdsön där skeendet utspelar sig, låg vid sidan av en destruktiv omvärld. I filmen bryter omvärlden in i idyllen i skepnad av en skara gruvarbetare som för med sig ondskan i form av våld, superi och allmän omoral.

Hur bekämpa den ondska som gruvarbetarna representerar? Genom att levandegöra samhällets kulturella arv. Skolan är den naturliga institutionen för detta ändamål, porträtten av Sveriges litterära giganter på skolväggen pekar på skolans uppgift att hålla kulturarvet vid liv. Räddningen undan våldet är barnen som genom att skolas i kulturen görs medvetna om nationella värden – symboliserade av de visserligen föga markerade bilderna av Linné, Strindberg, Heidenstam, Lagerlöf och Runeberg – värda att försvara. För övrigt gick både Lagerlöf och Heidenstam ur tiden våren 1940 – begravningarna var stora nationella manifestationer.

I filmen gestaltas hur ett medvetande om det andliga arvet sprider sig, genom den nyorganiserade ungdomsföreningen, och formar öborna till ett enigt och försvarsberett kollektiv. De indifferent mobiliseras, de onda fördrivs.

Klockaren Albin lyckas upphäva antagonismen på ön och skapa en medvetenhet och kampvilja kring de nationella värdena, inom ramen för ungdomsföreningen.

Den svaga psykologiska underbyggnaden av samhällsmobilisering är ingen vägande invändning mot allegorin. Otvetydigt har manusförfattaren haft Finland i tankarna – i början på filmen läser Albin tidningen, kameran framhäver rubriken Finland kämpar. Valet av Runeberg bland de andliga fäderna markerar också att den svenska kulturtraditionen inte saknar rötter i fin-

ländsk mark. Engagemanget för Finlands sak var intensivt i Sverige och hjälpinsatserna omfattande, dock blev det aldrig någon direkt militär aktion. Filmens tillämplighet vad gällde Sveriges hållning i konflikten Finland – Sovjet bör dock inte hård-
dras.

Avslutningen, med bröllop mellan Albin och lärarinnan och Kolmodins ljusa sommarpsalm, präglas av ovisshet. Hur skall den nya medvetenheten förvaltas? Samma fråga hade relevans för den svenskhetspropaganda som myndigheterna flitigt bedrev. I det avseendet var *Den blomstertid* ... i takt med tiden, men det viktiga – både i Sverige och på Måsön – var handlingsberedskapen: Om den skulle behöva tillämpas, när och i så fall mot vem var dock en öppen fråga.

Hem från Babylon

Hem från Babylon bygger på Sigfrid Siwertz' roman med samma namn från 1923. I inledningsbilderna från Babylon skildras en revolt. Situationen är till ytterlighet förvirrad. Sjöberg har drivit upp tempot, för att få åskådaren att känna den fysiska aktiviteten in på livet, i syfte att ge skeendet en realistisk karaktär. Men genom att revolten inte placeras in i en politisk kontext skapar greppet mest förvirring. Men förvirringen visar sig inte vara poänglös, snarare kan den hänföras till ett specifikt medvetande placerat mitt i situationen. Svensken Linus Treffenberg stegar omkring i frack medan revoltörerna rusar omkring honom. Han tas tillfånga, hotas med arkebusering, som stand-in för någon som tydligen lyckats fly. Våld och godtycke kopplas samman liksom i *Med livet som insats*

En annan svensk, John Bidencup, som livnär sig som krigsprofitör lyckas befria Linus. Under försöken att fly från Babylon

drabbas Bidencup av tyfus, men innan han dör byter han identitetspapper med Linus, detta för att John har en massa pengar placerade i Frankrike, pengarna tillfaller därmed Linus.

Linus, numera John, tar sig till Paris, lyckas få ut pengarna och återvänder sedan hem till Sverige, närmare bestämt till Mariefred. Orten introduceras genom en bild på ortsnamnsskylten, men först bara dess senare halva – FRED. Kameran åker ut och fokuserar hela skylten, vi upptäcker att vi lät oss luras, regissören har behagat skämta. Kanske ändå inte: fred är ett mångtydigt ord, inte enbart motsatsen till krig. Uttrycket "att vara i fred" belyser mångtydigheten. I Mariefred är det just fråga om att vara i fred, i självvald isolering, något som kan vara nog så behagfullt, men också kväljande om det innebär ett fegt undflyende från ansvar och delaktighet.

Handlingen förefaller enkel men är kryddad med åtskilliga filosofiska spekulationer. Hemkomstmotivet är kopplat till strävandet efter att uppnå en verklig identitet. Förställning och falska roller måste genom-brytas för att nå det ursprungliga, det som ger fred och sinnesfrid. De filosofiska spekulationerna i filmen har rötter i Schopenhauers tänkande och i modern existensfilosofi. Mariefredstemat har tydlig förbindelse med samtiden, dvs det neutrala Sverige.

Den väpnade konflikt som Linus i filmens inledning hamnar mitt i är oförståelig för honom själv. Hans kunskap om situationen tycks vara minimal, han tycks blunda för verkligheten omkring sig. Linus är en person som genom sin klädedräkt ger ett intryck av att syssla med annat än att skaffa kunskaper om den miljö han befinner sig i. Han söker äventyr, men kanske av annat slag än de han får uppleva i Babylon.

Mariefred ges i filmen ambivalenta förtecken. Fred i presentationsbilden upplevs

som något positivt efter den inledande Babyloniska fångenskapen. Men effekten försvinner genom presentationen av Britta. För henne är Mariefred tristess, självutplåning, identitetslöshet. I filmens slutfas förknippas Mariefred med kastandet av de falska rollerna – dvs identitet, resignation, ett accepterande av det fåfänga i alla våra strävanden. Det ursvenska i Mariefredsbilden förstärks genom att "Uti vår hage" fungerar som musikaliskt ledmotiv. Det är folkvisebilden av Sverige, en förskönande pastoral idyllbild. Bilden av detta minisverige är dock påtagligt motsägelsefylld genom ständiga förskjutningar av stämningar och förhållningssätt till miljön.

Siwertz' roman är skriven under mellankrigsepoken, Sverige bilden får i filmen nya valörer med kriget som referensram. Ambivalensen i Mariefredsskildringen kan uppfattas som ett utslag av ett neutralt dilemma. Idyllbilden från "Uti vår hage" ställs mot erfarenheter av krig och elände ute i världen – ett krig som inte gett några återverkningar i Mariefred. För innevånarna är våldet utanför endast en angelägenhet vid tidningsläsningen. För den som inte sett krig och våld på riktigt är det som händer i världen ofattbart. Flykten och desillusionen i Mariefred är ett utslag av feghet. Mariefredsborna vägrar att ta reda på vad som händer i stället drar de sig undan med sin världssmärta. För Sjöberg hade säkert denna bild en förbindelse med det samtida Sverige som stod utanför kriget och som inte tog ställning. Är det inte omoraliskt att fly från verkligheten och acceptera ett förnöjsamt liv i våldets skugga? Frågan ställs aldrig i filmen, men den antyds tydligt genom dubbeltydigheten i Mariefredsbilden.

Kungajakt

Kungajakt är en film i kostym. Handlingen, som daterar sig från 1700-talets senare hälft och tilldrar sig i kretsarna kring Gustaf III:s hov, är en mixtur av politiska kannstöperier och galant salongsliv.

Filmens dialog, signerad Karl Ragnar Gierow, innehåller resonemang tillämpbara på förhållande under krigsåren. Vid tre olika tillfällen förekommer diskussioner om förhållandet mellan rätt och makt, en nog så aktuell motsättning.

Cathérine har moraliska invändningar mot kuppmakarna, som vill störta kungen. När hon har upptäckt vad som är i görningen frågar hon Tarnov, det ryska sändebudet, om han anser att det som de ämnar göra är rätt:

"Rätt? Vad är rätt? Det som lyckas." Cathérine replikerar: "Det är därför man skall se till att det orätta misslyckas".

Nästa gång diskuterar Cathérine frågan med sin make von Wismar: "Men det finns väl något som är rätt! Och detta är inte rätt!", von Wismar svarar: "Det som lyckas blir rätt!" Cathérine: "Det som är rätt måste lyckas till slut!"

Sista gången diskussionen återkommer talar Cathérine med fadern; hon är i behov av stöd och övertygelse. Cathérine: "Far – svara mig: skall man göra det som är rätt eller det som är klokt?" Fadern hävdar att "det inte finns någon motsättning mellan det rätta och det kloka. Men Cathérine insisterar. Fadern svarar då: "Man ska göra det som är rätt!" På frågan om detta gäller oberoende av konsekvenserna, svarar fadern halvt frågande: "Den som gör rätt, går det väl ingen nöd på?"

Kuppmakarnas argumentation – såväl Tarnovs som von Wismars – är strikt realpolitisk. Makten talar sitt eget språk. Det finns inga absoluta värden; den som har makten har också rätten. Det är en moral

lånad från Machiavelli och Hobbes.

En konsekvens av denna inställning är att det misslyckade försöket att ta makten visar att den sittande kungamakten, i kraft av sin orubbade makt, också besitter rätten.

Cathérine pläderar för rättens oberoende av makten. Hon opponerar sig mot våldsmetoderna, men försvarar aldrig direkt kungamakten, påstår inte att den representerar rätten, eller har en folklig legitimering.

Det principiellt nya i dessa samtal är att politiska syftemål här för första gången i krigsårens filmer ställs under etiska krav. Ser man till den samtida stämningen i Sverige fanns det inte i den officiellt förda utrikespolitiken någon bedömning av skeendet på rättens grunder. Den svenska hållningen accepterade maktspråket, inte i den meningen att man ansåg makten vara identisk med rätten. Men man undvek sorgfälligt etiska och politiska bedömningar och anpassade sig efter maktkonjunkturerna.

Filmen reser i historisk dräkt frågan om man inte borde göra etiska och politiska bedömningar, rätten måste segra till slut. Borde vi inte solidarisera oss med det rätta och ta avstånd från maktspråket? Frågan ställs i filmen, men ges inget svar.

Att basera utrikespolitiken på moraliska argument vore ohållbart för Sverige i rådande läge. Men frågan har också giltighet på det privata planet; för vår egen skull är det nödvändigt att ta ställning och att inte passivt åse makten trampa rätten under stövlarna.

Regimens fiende är ryss, vilket naturligtvis beror på filmens historiska miljö, men efter vinterkriget var attityden till Sovjet starkt negativ i svensk opinion.

Det är våldet, den självtagna makten som är det problematiska i flertalet av Sjöbergs filmer. Våldet har alltid negativa konsekvenser. Det drabbar den som tillgrep det från början, men samtidigt finns situationer

där våldet kan legitimeras som uppror mot ett än värre våld. Möjligen är detta tillämpligt på situationen i *Med livet som insats*. Förutom avståndstagandet från våldet tillkommer frågan om neutralitetens berättigande, dvs ett ifrågasättande av den tidigare pacifismen. Är den inte ett sätt att dra sig undan, ett överlåtande åt maktspråket att utan mothugg styra världen. Måste vi inte vara beredda att kämpa för vårt oberoende i händelse av överfall? Har inte nödvärnsvåldet sitt berättigande? Att Sjöberg underlåter att närmare analysera våldets förutsättningar speglar en osäkerhet som troligen är hans egen inför frågeställningen, men som också speglar den splittrade svenska opinionen. Visste man något om våldets förutsättningar i *Med livet som insats* kunde man tillämpa rättskravet som det formuleras i *Kungajakt*. Också *Kungajakt* skulle vara klarare om innehållet i rättsbegreppet givits ett innehåll. Inte heller *Hem från Babylon* klarar ut våldets förutsättningar i avsnittet från Babylon. I *Den blomstertid* ... är det inte det direkta våldet som florerar, det är en annan typ av destruktivitet som även den måste bekämpas. Minsta gemensamma nämnare i dessa filmers handlingsmaximer återfinns på det privata planet, i den kulturella kampen, i bortskalandet av de falska rollerna, i rättstänkandet: kort sagt i en klassisk humanism som accepterar människovärdet och dess okränkbarhet. Men i en konfrontation mot en totalitär maktapparat är den klassiska humanismen ett trubbigt vapen. Det problematiska i en sådan hållning varierar i filmerna. Avsaknaden av politiska implikationer gör det dock inte möjligt att lösa motsättningen mellan å ena sidan ickevåldsprincipen och å andra sidan försvaret av rätten. Rätten måste segra till slut, men hur?

Hets

I *Hets* använder latinlektorn Caligula sin makt mot gymnasisten Jan-Erik som representerar ett slags rätt gentemot den behandling han utsätts för. Fast Caligula avslöjas så institutionaliseras ändå orätten, rektorn begår, som han själv säger, justitiemord.

Hets skildrar en människotyp som har vissa beröringspunkter med några av de föreställningar som ofta förknippas med fascism: en tämligen grov övermänniskosyn, en lust att plåga medmänniskorna – i filmen gestaltad med katt och rätta-symbolik. Namnet Caligula associerar till förtryck. Det finns en markering som pekar i riktning mot nazismen – Caligula läser Dagsposten, den svenska nazitidningen.

Sjöberg tvingades av SF-ledningen klippa bort det tydligaste avsnittet med Dagsposten. Caligula läser den hemma i sin lägenhet. Tidningen är helt synlig. I filmen skymtar den nu endast förbi vid ett par tillfällen.

Sjöberg har sagt att Caligulafiguren var tecknad med Himmler som prototyp.³² Detta tycks genomgående ha gått recensenterna förbi, endast Arbetarens signatur -m antyder en förebild:

Den lärare som i filmen får heta Caligula har säkerligen tecknats efter levande modell. Att typen sedan har många drag gemensamma med kontorschefen Enander kan bero på att den är ganska vanlig och påträffas inom alla verksamhetsområden.³³

Kontorschefen Enander förekommer i Hasse Ekmans film *Som folk är mest* och även han spelades av Stig Järrel. Enander uppträder i otvetydig Hitler-mask, ingen recensent missade detta. Signaturen -m kopplar samman Caligulas "levande modell" med

Hitler och relaterar således, utan att direkt peka ut förebilden, Caligula till nazismen.

Ordet patologisk används genomgående i recensionernas karakteristik av Caligula och har vunnit fotfäste även i Bergmanmonografier.³⁴ Också i det patologiska rollfacket hade Järrel avlagt gesällprov: i Hasse Ekmans film *Lågor i dunklet* från 1942 – bara för att nämna ett exempel – spelade Järrel en lärare med böjelse för pyromani. Caligula i *Hets* är en syntes av Järrels bägge tidigare rollporträtt i *Som folk är mest* och *Lågor i dunklet*, men denna gång med ett betydligt habilare manuskriptunderlag och med en stramare regi än den ekmanska.

Den ondska som Caligula står för är överhistorisk och kan därför kopplas samman med olika system av aktualiserad ondska. Med hjälp av små pekpinnar – Dagsposten och Himmlermasken – relateras den till nazismen. (Samma sorts ideologiska pekpinnar finns i en av revoltörernas Trotskijmask i *Med livet som insats*.) Samtidigt pekar själva namnet Caligula på andra former av ondskefulla maktutövare.

Att tolka filmen som en allegori över nazistisk mentalitet, utifrån de av regissören antydda tolkningsrecepten blir emellertid en smula missvisande.

Maria Bergom-Larsson har noterat katt-rättasymboliken men utvecklar inte dess tillämplighet. I sin analys av Caligula skriver hon bl a att han är "ett stycke onatur".³⁵ Den ondska Caligula står för beskrivs i hans kattlika ansikte och apparation. Minsta blotta och han är snabbt på språng över sitt offer. Han smyger omkring "ljudlöst som en katt", skriver Gunnar Lundin.³⁶

Caligulas ondskefullhet är alls icke någon form av onatur, utan den högst naturliga kattinstinkt som bland andra Ivar Conradsson litterärt och insiktsfullt beskrivit.³⁷ Caligula njuter av att plåga och pina sina offer och liksom katten drar han gärna ut på



Järrel som lärare/pyroman i *Lågor i dunklet*.



Stig Järrel i
Hitlermask ur
Som folk är mest.



Caligula i klassrummet, Alf Kjellin som Jan-Erik.

pinan längre än nödvändigt, låter offret känna den vassa klon. Han spelar ut en kelsjukt mjuk inställsamhet tills offret är blottställt, sedan kastar han sig över den försvarslöse.

Men det finns en dubbelhet hos Caligula, rollerna kastas om och han förvandlas till rätta, till den jagade. Efter Berthas död trycker han feg och rädd i hennes våning och hans skräck håller i sig tills obduktionen friar honom. Då ömsar han skinn och återtar sin gamla roll.

Den väl genomförda katt-rättasymboli-

ken gör en politiskt allegorisk tolkning av Caligulagestalten mindre hållbar inom filmens logik.

Han är en defekt människa, oförmögen att uppfatta tillvaron som något annat än ett allas krig mot alla. Det är hans personlighetstyp snarare än hans politiska sympatier som bestämmer hans agerande och syn på tillvaron.

Den debatt som filmen utlöste tog fasta på huruvida porträttet av Caligula var representativt för svenskt skolväsen, det är först i efterhand som perspektivet har vidgats.

Caligula utvecklar "katt-
filosofin" för Bertha (Mai
Zetterling).



Kärleksscen ur *Hets*. Tillsammans med Caligula markeras det synd-
fulla hos Bertha med hjälp av cigaretten. Tillsammans med Jan-Erik
framhävs korset. Stämningslöst i bilderna förmedlas delvis av
katten; dels som skoningslös förgörare, dels som mjukt knyte.



Himmlermasken och Dagsposten representerar en vilja från Sjöbergs sida att antyda ett vidare mönster än svensk skoldebatt, men det är just en antydning och filmen skulle fungerat lika bra utan tidningen och masken, dvs förståelsen av *Hets* förutsätter inte en allegorisk tolkning.

Hets slutar med ett slags försoning, Jan-Eriks livsväg lämnas öppen, Bergom-Larsson spekulerar: "... Jan-Erik återvänder troligen både till sina föräldrar och till sin utbildning." (sid 45)

I slutscenen när Jan-Erik lämnar Berthas våning tar han med sig hennes katt och vandrar ut i tillvaron med den i famnen. Kattens makt är bruten, Jan-Erik är fri från Caligula. Skulle det kattlika förknip-pas med nazismen skulle slutscenen strida mot allegorins premisser: den samtida nazismen var inte kelsjuk och oskadliggjord utan hade fortfarande vassa klor och hade ännu inte förbrukat samtliga sina nio liv.

Det är orimligt att kräva fullständig politisk klarsyn mitt under brinnande krig och med den alerta censuren i kulisserna. Sjöberg tog mer än någon annan regissör upp teman med stark samtidsrelevans.

Resan bort

Om det var befogat att markera en politisk medvetenhet från regissörens sida i fallet med Caligula och Dagsposten, vore det rimligt att förvänta en större klarsynthet och en tydligare politisk analys än den Sjöberg gestaltade i sin första efterkrigsfilm, *Resan bort* – premiär i december 1945 – manuset Sjöbergs eget. I filmen förekommer en person som klart representerar en fascistoid hållning – Bernt. Sjöberg har markerat hans politiska hemvist genom att förknippa Bernts "intåg" i Lysekil med en affisch som meddelar Rommels intåg i Kairo.

Filmens analys av orsakerna till Bernts

agerande är generande idealistiska – han är fascist enbart på grund av sin eländiga barndom. Ett försök till mera djuplodande förklaringsmönster borde vara rimligt att förvänta i det läge filmen kom.

Skildringen av Bernt ger en del av förklaringen på den irriterande bismak av abstraktion som förnimms i merparten av Sjöbergs produktion från krigsåren. I Sjöbergs efterkrigsfilmer finns samma tendens till reduktion av politiska samband via psykologiska förklaringsmodeller – kanske tydligast markerat i *Bara en mor* – och en strävan efter allegorier med parallellismer på många plan: att gestalta en idé genom total enhetlighet på varje uttrycksnivå. Rum-mets uppbyggnad, rekvisita, kameravinkel, koreografi – allt formas till en samstämmig syntes.

Sjöbergs förkärlek för allegorier, för reduktion av sammansatta förlopp till en belysande detalj, gör det svårt att extrahera en politisk och/eller ideologisk tes ur hans filmer. Allegorier och symboliska sammanhang skjuter in mångbottnade betydelselager mellan filmen och åskådarens erfarenhet. Det skildrades tillämplighet är därför aldrig något självklart, utan en konsekvens av vilka tolkningspremissor som anläggs.

Under krigsåren kunde en dylik gestaltungs-metod förklaras utifrån förekomsten av censuren, men samma metod förekommer även i den senare produktionen, i synnerhet i *Ön* från 1966, som också den skildrar erfarenheter från krigsåren.

Sjöberg nöjer sig inte med commonsense-förklaringar av de problemställningar hans filmer behandlar, därav behovet av uppbrutna tidsplaner – jfr *Fröken Julie*. Världen består av korrespondenser, av samband som inte är gripbara utan att vår verklighetsbild bryts ner. Vi lever, enligt Sjöberg, i osynliga tankemönster.

En allegori kräver en kodnyckel, ett

kopplingsschema där åskådaren kan transponera det abstrakta till något konkret. Sjöberg avsvär sig den dokumentariska verklighetsåtergivningen, neorealism vände han sig emot av detta skäl.

Estetiska skapelser är aldrig lika med verkligheten eller ens utplanade spegelbilder av den, det fiktiva mönstret innebär alltid en form av abstraktion. Men för att åskådaren skall ha ett utbyte av t ex en film krävs att det skildrade är relaterbart till en för åskådaren i någon mening bekant verklighet, såvida syftet inte är att invagga i en illusorisk drömvärld. Sjöberg trollar effektivt med regissörens hela partitur av estetiska effekter, men ofta ställer man sig tvivlande till avsikterna, och upplever skildringen snarare som en grovt förenklad bild

av verkligheten än något till verkliga förhållanden översättbart – annat än på ett väldigt okonkret sätt.

Med livet som insats: Så här kan den oinvigde föreställa sig en revolts konstitutiva drag. För att åskådaren skall kunna ta till sig filmen måste han/hon ha information utöver den Sjöberg ger. Det pacifistiska budskapet måste stå i förbindelse med den konkreta verkligheten som revolten äger rum i, åskådaren måste ha klart för sig om filmens "verklighet" har något gemensamt med den egna situationen. Lyfts revoltens orsaker bort får åskådaren inte tillräckligt med kunskap för att kritiskt kunna tänka vidare kring filmens problematik. Åskådaren får delta helt på regissörens villkor, i hans reducerade modell.

5 Ockupationsfilmernas tematiska premisser

De fem filmer som resten av boken ägnas åt utgör ett typologiskt mönster, kanske tydligast markerat i slutscenernas utformning. Filmerna slutar och tematiken är avrundad när Harriet är död i *Det brinner en eld*; när Rolf dödas i *Mitt folk är icke ditt*; när Marie flytt och Stefan arresterats i *Den osynliga muren*; när Herbert von Blankenau dödas och Max och Elisabet återförenats i *Excelensen*. Dessa scener markerar en slutpunkt vad gäller motsättningen plikt-kärlek. Kriget fortsätter i samtliga fall motsättningen förutan. Endast i *Det brinner en eld* finns ett tillägg efter motsättningens upplösning: Georg och Eva räknar med att komma tillbaka och kämpa för sitt land.

I fallet *Lev farligt* är ramarna för interaktionen något annorlunda definierad: Iben har gjort sig förtjänt av Petters kärlek. Hennes kärlek är knuten till hans roll som framgångsrik partisan. Hela förloppet är en provkarta på Ibens värdighet därvidlag. Varje sabotage mot fienden är tvåvärdigt: kampmedel och bevis för kärleksvärdighet.

I samtliga filmer fortsätter kriget utanför de fiktionella ramarna, vilket ju hade sina kronologiska skäl: samtliga premiärer ligger före krigsslutet. På ett abstraherat plan är filmernas släktskap helt uppenbar.

De antinazistiska filmerna fyllde ett behov av delaktighet i den krigiska verklighet

som Sverige förskonats ifrån. En delaktighet som kunde kanalisera engagemang och solidaritet med de förtrampade och drabbade. Möjligheten till känslomässigt engagemang förstärks av att filmerna anpassades till gängse melodramatiska mönster. Således kunde filmerna ge producenten en eloge för intresset för samtidsproblem och skapa en masspublik genom den form man valde att gestalta konflikten på. Dessutom satte censuren gränsen för möjligheterna till politisk analys.

Den starka koppling mellan ett yttre historiskt läge, reglerade uttryckskonventioner genom censurans existens och filmmediets starka roll i en tid utan television, utgjorde god grogrund för typologisk schablonisering. Militärfarserna, de historiska allegorierna och ockupationsfilmerna är ett typologiskt radband dikterat av krigsläget, censuren och publikens behov, som de uppfattades av producenterna.

Ett typologiskt betraktelsesätt gör det möjligt att förklara den ideologiska vagheten i ockupationsfilmerna: de är anpassade till branschens gestaltningskonventioner: melodramtraditionen. Syftet var inte att göra en autentisk skildring av en historisk situation, utan att alludera på ett givet yttre läge och använda detta som kuliss till en melodram. Att göra ideologikritiska analy-

ser utan detta för ögonen mystifierar: branschen sprider inte i första hand en ideologi, vilket dock inte hindrar att filmerna ändå har en ideologisk effekt. Emellertid finns det ingen strävan efter autentiska historiskildringar eller ideologisk analys; ideologi och verklighetsbild anpassas till det övergripande konfliktmönstret – melodramens. Stoffet formas utifrån melodramens konventioner, vilket de ovannämnda slutscenerna tydligt visar.

Premiären på *Det brinner en eld* är en milstolpe i krigsårens svenska filmproduktion, den visade att det var möjligt att – om än med vissa omskrivningar – kritisera nazismen. Publikens bifall vid premiärföreställningen var ovationsartat enligt recensenterna. Filmens betydelse ligger emellertid inte på det konstnärliga planet, det var ställningstagandet för Norge som var det radikalt nya i förhållande till de tidigare filmerna från krigsåren.

Leif Furhammar och Folke Isaksson har fint beskrivit filmens funktion för dåtida publik:

Publiken måste ha uppfattat denna patriotiska predikan som en solidaritetshandling med det kämpande Norge, med de anti-nazistiska krafterna över huvud taget. Det började dagas.

Patetiken vittnar emellertid om ett dilemma, om kontaktlöshet; det ekar omkring dessa frihetsdeklamationer, som om orden utsades i ett tomt rum. *Det brinner en eld* har något att säga om Norge och Tyskland i början av fyrtioalet men ännu mer om det neutrala Sverige, om våra förhoppningar, om våra skuld-känslor, om vår isolering och vår rädsla bland slagskuggor.¹

Det brinner en eld hade samma funktion för biopubliken som uppförandet av "Excellensen" på Dramatikerstudion hade för svenskt teaterliv året innan. Även på vita duken behöll *Excellensen* sin angelägenhetsgrad. De tre övriga ockupationsfilmerna från 1944 gav inga nya infallsvinklar på ockupationsproblematiken, de fungerade främst som uppföljare – de säger mera om filmbranschens arbetsmetoder än om stämningarna i dåtidens Sverige.

6 *Det brinner en eld*

SF har ofta framträtt som vårt lands kvalitetsbolag men produktionen under 30-talet hade – genom sina lågvattensprestationer och utestängning av de experimentella regissörerna av typ Alf Sjöberg – skamfilat SF:s rykte som leverantör av märkesvaror. Paret Karin Swanström/Stellan Claesson, som styrde manuskriptavdelningen respektive ateljé, personifierar SF:s 30-talsinriktning.

Omläggningen av kursen vid krigsutbrottet initierades utanför SF:s ateljéer; småbolagen producerade både *Ett brott* och *Med livet som insats*. SF fortsatte i gamla spår. Olof Andersson hade fått klä skott för stora delar av 30-talsproduktionen i offentliga debatter, där kritikerna betecknade svensk film som en kulturfara.¹

För kritikerna var filmen en förrädd konst, för Olof Andersson var den också en vara, som måste bedömas med lönsamheten som viktig måttstock. Andersson hade som tidigare framgått en stark position i den europeiska filmorganisationen. Hans affärskontakter inriktades i hög utsträckning på Tyskland. Carl Anders Dymling, som efterträdde Andersson 1942, var under några år framgångsrik chef för ljudradion. Hans kulturella orientering var rotad i Shakespeares hemland.²

Med Dymling som ansvarig kunde man

inte vänta sig några hänsyn till tysk känslighet för "hetsfilmer".

Det brinner en eld med premiär i augusti 1943 är den första ockupationsskildringen från krigsåren. Någon annan tolkning än att det är Norges kamp mot de tyska inkräktarna det rör sig om, är utesluten.

Rent ut sägs det dock inte. Filmen är tvärtom genomsyrad av konstlade parafraser.

Olof Andersson och Karin Swanström i Råsundaateljén.



ser. Den har ett fosterländskt patos, men censuren skulle aldrig vid den tidpunkten acceptera klarspråk. Försättningsvis används Norge och Tyskland som beteckning på de bägge länderna i filmen, fast detta saknar explicit täckning i filmens dialog. Regin är signerad Gustaf Molander. För manuskript svarade Karl Ragnar Gierow, som Dymling kände väl sedan tiden på Radiotjänst. Originalidén var Gösta Stevens'.

Filmen kom att bli stilbildande för övriga ockupationsfilmer. Det är inte någon politisk film – påpekar Dymling i en programskrift – utan en gestaltning av den evigt giltiga konflikten mellan plikt och kärlek. Detta kunde ha sagts om vilken av de övriga ockupationsfilmerna som helst, med samma giltighet. Trots den opolitiska etiketten hade *Det brinner en eld* och de övriga ockupationsfilmerna en politisk effekt som inte kan negligeras.

Själva konflikten mellan plikt och kärlek har alltid som förutsättning en inre känslomässig drivkraft, som kolliderar med helt andra överväganden, som regel politiskt färgade. Plikten kan visserligen vara sprungen ur ett rituellt kodexsystem, men detta system fungerar ändå i ett givet politiskt sammanhang, så också i *Det brinner en eld*. Troligen ville Dymling, genom att i filmens program och i pressmeddelande avpolitiserat filmen, undvika att väcka irritation hos Statens biografbyrå.

Handlingen

Överste Ernst Lemmering, militärattaché i "det lilla landet", och efter ockupationen kommendant, älskar Harriet Brandt, Nationalteaterns primadonna.³ De har haft ett förhållande långt innan deras hemländer

dras in i en olöslik konflikt, genom att tyskarna ockuperar det icke ont anande Norge. Den militära kraftmätningen dikterar villkoren för det fortsatta umgänget mellan Ernst och Harriet. Trots uppriktiga försök att fortsätta förhållandet är det dömt att brytas sönder. Kärleken finns där som konstant faktor, men kan inte ges några direkta uttryck. För Ernst är problemet mindre, han tillhör ju segrarna. Men för Harriet, som tillhör det förtrampade folket, går det inte att fortsätta en förbindelse med en av inkräktarna, i synnerhet inte med en som är så pass uppsatt i maktens centrum, som överste Lemmering.

Filmen inleds i fredstid. Nationalteatern har generalrepetition på Shakespeares "Som Ni behagar". Premiären går av stapeln, efteråt samlas ensemblen på supé hos Lemmering. Denne har dessförinnan fått besked om att tyska trupper skall ockupera Norge, Lemmerings protester är utan verkan, han tvingas till och med invitera några norska militärer till sin fest. Harriet märker att Ernst är plågad, hon tror att han fått order att lämna landet, men han försäkrar henne att så inte är fallet.

Ockupationen genomförs dagen därpå, tyska trupper tränger in på teatern under en repetition, teatern skall tjäna som provisorisk förläggning. Skådespelarna hålls kvar i väntan på kommendanten, som visar sig vara Ernst. Han är generad över att återse sina gäster i denna situation, hans försök till samtal och mänsklig kontakt avisas av Harriet och de andra i ensemblen. Han kan inte svika sitt land, säger han, samma sak gäller för Harriet.

Harriets bror, Georg, och en annan av skådespelarna, Lauritz, deltar i motståndskampen, som emellertid slås ner av tyskarna. Georg ämnar fortsätta kampen, även efter det militära nederlaget. Harriet som vill rädda sitt förhållande till Ernst, frågar



Inga Tidblad (Harriet) och Lars Hanson (överste Lemmering) strax före det att Lemmering meddelas att landet skall ockuperas.

vad fortsatt kamp skall tjäna till, men hon inser sedan det nödvändiga i att inte ge upp.

När teatern åter skall öppnas vill tyskarna inordna den i propagandamaskineriet, den gamle teaterchefen, Falkman, betackar sig för detta, han häktas. Paul Winter, opportunisten, får posten som ny teaterchef.

Tyskarna irriteras över Frihetssändarens motståndsasspeller – en av rösterna tillhör Georg. Ernst har fått i uppdrag att oskadliggöra sändaren, men först varnar han Harriet. Hon lovar att förmå Georg att upphöra med verksamheten. Hon lyckas övertala Georg att fly över gränsen tillsammans med Eva.

Harriet övertar hans plats. När Ernst hör hennes röst i radion ger han sig iväg till sändaren – tyskarna känner till dess läge

efter en angivelse från Paul Winter.

Utanför sändaren ångrar sig Winter, men det är för sent – han skjuts ner. Soldaterna dödar samtliga i sändarstugan. Ernst hör i sin bilradio hur Harriet såras, på andra sidan gränsen hör Georg och Eva utsändningen. När Lemmering kommer fram är Harriet död.

Analys

Karl Ragnar Gierows diktsamling "Vid askens rötter"⁴ innehåller en dikt med titeln "Löpeld". Dikten förekommer i *Det brinner en eld*. Det är denna dikt som Harriet läser i frihetssändningarna:

Lars Hanson gör entré på Nationalteatern som militär kommandant efter ockupationen.



På andra sidan gränsen, dvs i Sverige hörs skottlossning i radion – Erik "Hampe" Faustman och Gerd Hagman.



Andra världar ljusets gud
 beslutat gästa.
 Jag är stadd som sändebud
 från natt till nästa.
 Över mark som sekler röjt
 och ödelanden
 löper jag med blosset höjt
 i högra handen.
 Flagorna kring lågan stå
 som svarta flockar.
 I den stora stormen slå
 min facklas lockar.
 Skenet fladdrar, men dess glans
 får inte vackla.
 Någon annan någonstans
 skall ta min fackla.
 Mörkt i nätter utan dag
 står åskmassivet.
 Lyst av facklan löper jag
 mitt lopp för livet,
 inte för att värja det
 i mörkrets välden,
 inte för att bärga det
 men elden, elden.

I dikten fungerar elden som symbol för mobiliseringen mot de mörka makterna. I kampen lämnas livet som insats, men andra skall föra facklan vidare. Runt omkring råder det stora mörkret, alla måste sluta upp kring elden, den får inte slockna, kampen får inte ges upp. Mörkret är tillfälligt, det är en värld som beslutat *gästa* ljusets gud.

Gästen har kommit egenmäktigt, *beslutat* gästa, men i att gästa finns dock en tillfällighet antydd. En gång skall gästen inte vara kvar längre. Men för att inte själva andligen gå under måste de härtagna under hela tiden gästspelet varar föra facklan vidare.

Gierow hade i såväl lyrisk som dramatisk form förutskickat kriget, barbariet låg i luften⁵. Attilaandan var på väg mot en ny glanstid. Ockupationen av Norge väckte stor medkänsla i Sverige, dock inte av riktigt samma dimensioner som aktivismen för Finland. På det sättet blev aldrig Norges sak vår. Åtminstone inte i officiella aktio-

ner och insamlingar. Tysktågen uppväckte omedelbart en stark folklig avsky och bidrog till ett i vida kretsar utbrett misstroende mot regeringens neutralitetspolitik. Deportationen av norrmännen till koncentrationsläger i Tyskland blev snart känd. Liksom tortyren i det norska Grini. När förhållandena i Norge publicerades genom direkta vittnesmål följde ett av de största tidningsbeslagen under kriget.⁶ Avslöjandena kom för tidigt.

Aktionerna mot norska studenter och lärare gav upphov till indignationsstormar. Det fanns bland folket en stor sympati för Norge, samtidigt är det ovedersägligt att Sverige genom permittent- och hästskotrafik hjälpte tyskarna att klara sina norska angelägenheter.

Sverige figurerar i filmen genom att vara flyktingarnas mål, det hägrande landet på andra sidan gränsen, en frihetens hemort.

Idén med radiosändare hade Gösta Stevens lånat från allierade motståndsfilmer. I Hitchcocks *Utrikeskorrespondenten*, (Foreign Correspondent), som hade svensk premiär i mars 1941, utnyttjades radions dramatiska möjligheter. Den amerikanske journalisten rapporterar hem från London, mitt under pågående bombraider.

I mars 1944 hade filmen *Frihetssändaren Paris* (Paris Calling) – regi Edwin L Marin, inspelad 1941 – svensk premiär. Filmen skildrar en motståndsgrupp som opererar med en radiosändare i det ockuperade Paris.

Efter kriget släpptes Anthony Asquiths *Freedom Radio* (Freedom Radio) från 1941. En österrikisk läkare, bosatt i Tyskland, sysslar med att avbryta Hitlers radiotal för att istället sända ut egna frihetsappeller.

I Vincent Shermans *Underground* också den från 1941, svensk premiär i juli 1945, förekommer en motståndsgrupp mitt inne i Berlin. Gruppen gäckar Gestapo med sina utsändningar, filmen skildrar ingående denna katt- och rättalek.

Ovanstående är endast några av de mest bekanta "radiofilmerna". Flertalet av dem censurförbjöds. De frisläpptes i krigets slut-

skede, några först efter kriget. Branschfolk som var intresserade kunde se dessa filmer vid privata visningar via de amerikanska filmbolagen eller legationen. Den vägen lånade Gösta Stevens förmodligen idén till Frihetssändaren i *Det brinner en eld*.⁷

Det brinner en eld är begränsad till det lilla kollektivet vid Nationalscenen. Trots detta skildras en rad av de typiska ingredienserna i kriget. Motståndet, quislingarna och flyktingarna, men också försöken att göra om alla offentliga uttrycksformer till smidiga övertalningsapparater.

Självfallet är teaterensemblen symbolisk. Den spelar på Nationalteatern, på landets främsta scen. Det är den lilla hjältemodiga gruppen som gör de heroiska åtbörderna, medan det stora flertalet endast figurerar som radiolyssnare vid utsändningarna – dock hade teatrarernas öde faktiskt underlag.⁸

Det brinner en eld tar fasta på de privata relationerna, Lemmering framställs inte som en av nazisterna, men han går deras ärende genom att inte rygga tillbaka för det han kallar sin plikt. Plikten är i samtliga ockupationsfilmer knuten till att lyda order, att tjäna sitt land utan att bedöma om de handlingar som utföres är rätta eller inte. Även om de är orätta utföres de i pliktens namn.

General Wollert misstänker att Lemmering sympatiserar med motståndet. Denna sympati tar sig inga påtagliga uttryck, mer än på det personliga planet; Ernst vill rädda Georg för att inte skära av alla band till Harriet. I övrigt försöker han inte hindraaktionen mot Frihetssändaren. Ödet är inte gunstigt mot hans välvilliga planer. Han lyckas visserligen rädda Georg, men till priset av Harriet. Först när han hör Harriets röst i radion är han villig att själv fara till sändaren för att om möjligt rädda henne. Att han inte lyckas visar på fiendskapets obönhörliga logik.

Motsättningen mellan plikt och kärlek förtjänar närmare analys. Filmen penetrerar aldrig i detalj innebörden av att göra sin

plikt. Det tas för givet att plikten endast består i orderlydnad och fullständig lojalitet mot det egna landet.

Ernst anför sin adliga börd som argument för varför han måste göra sin plikt. Men Ernst framställs som kritisk till vissa delar av nazismens praktiska sidor, men som officer har han svurit landets härskare personlig lydnad. För Ernst är troheten mot Tyskland en påtaglig realitet och den direkta orsaken till hans pliktuppfyllelser. I den konkreta förpliktelsesituationen är Ernsts handlande rent mekaniskt, hans position genererar ett oändligt antal handlingar. Så fort en order är given av en överordnad är Ernst förpliktigad att utföra den oberoende av handlingens konsekvenser, eller hans egen bedömning av dess önskvärdhet. Plikt-handlingar utföres således inte av en direkt moralisk övertygelse, vilket i och för sig inte utesluter en total samstämmighet mellan faktisk plikt och den enskildes övertygelser. Men det intressanta i Ernst fall är konflikten mellan plikten och hans eget medvetande om önskvärdheten av att handlingarna realiseras. För honom är det inte självfallet att de handlingar han är förpliktigad att utföra är rätta. Men Ernst slår bort sina dubier.

Han har fattat ett avgörande beslut genom att bli officer, han behöver inte fundera över de moraliska aspekterna av pliktbegreppet. Ernst har bara att utföra diktaten. Filmen formulerar överste Lemmerings situation som ett val mellan plikten och kärleken. Hans skrupler leder ingenstans, han dementerar i filmen själv deras relevans: "jag är officer och adelsman"! Hans tvivel rör inte plikten i denna mening, han svävar aldrig i tvivel huruvida en viss handling är plikt eller ej, snarare huruvida en handling, som han de facto anser sig vara förpliktigad att utföra, är rätt. Som humanist med rötter i den klassiska västerländska kulturen tvivlar Ernst på brutaliteten. De handlingar han begår i pliktens namn är alla mer eller mindre brutala till sin karaktär, likväl lämnas aldrig åskådaren i osäkerhet huru-

vida han tänker utföra dem eller inte. Humanismen får ständigt ge vika för plikten.

Filmen romantiserar konflikten mellan plikt och rätt genom att knyta konsekvenserna av valet – som ju endast skenbart är ett val – till Ernst kärleksrelation. Det väsentliga momentet i konflikten är att Ernst – och i det fallet är han representativ för en stor del av militärmakten och byråkratin, som fostrats med preussiska lojalitetsideal – överförde ett rituellt lydnadsideal till att omfatta även de nya makthavarna. Ernst blundar för konsekvenserna av sina egna handlingar, fränkänner sig personligt ansvar, det rituella systemet är viktigare. Det var värre att fläcka hedern genom desertering eller obstruktion än att negligera alla humanistiska övertygelser, och den egna lyckan.

Filmen gestaltar genom Ernst den grundläggande konflikten mellan rätt och plikt, men genom att den inte renodlats, utan knutits till möjligheten av att behålla en kärleksrelation, förskjuts accenten mot ett konventionellt melodramatiskt mönster. Konflikten mellan plikt och rätt är för Ernst av moralisk natur, samtidigt som han är osäker huruvida pliktuppfyllelsens konsekvenser är önskvärda. Han anser ju våld och brutalitet som orätta övertalningsmedel. I filmens förlopp väljer Ernst ändå plikten. Ernst egen förståelse av konfliktens räckvidd och innebörd är ofullständig. Filmen undviker också att vidga perspektivet utöver Ernst självförståelse. Begränsningen därvidlag består i att det inte görs en distinktion mellan moral och politik. Ernst position inom den tyska krigsmakten innebär en total politisk bindning till nazismen, helt utan reservationer. Att inte utföra "plikterna" vore i och för sig ett indirekt löftesbrott, men också ett politiskt och moraliskt avståndstagande.

Ernsts rättsuppfattning är en kombination av normativa problem: hur skall vi behandla våra medmänniskor? och hur skall politiska förändringar initieras? Båda frågorna implicerar svar som kan samman-

fattas i ordet icke-våld. Men plikten är viktigare.

Kärlekshistorien förskjuter konflikten från plikt (lydnad/underkastelse inför den nazistiska staten och dess politiska mål) – rätt (humanism) till privatplanet: fosterland kontra kärlek. Härigenom legitimeras valet av plikten. Ernst väljer fosterlandet före kärleken. Att Ernst uppfattar situationen så är naturligt, men filmens ideologiska effekt inskränks genom att den inte går utöver Ernsts självförståelse.

Således är nazismen något som måste bekämpas och fördömas, men en person som delvis själv kommit till denna insikt är sympatisk, trots att han själv fungerar som exekutör av de nazistiska diktaten. General Wollert, tjänar som korrektiv till den positiva bilden av Ernst, men i praxis är det ingen skillnad mellan hans metoder och de metoder som Lemmering använder. Wollert har, i motsats till Lemmering, inga skrupler. Men när skruplerna inte leder till några andra resultat än att den personliga lyckan fullständigt går under i namnet av plikt, beror detta på en ideologisk tankegång – en schablon – som uppfattade nazisterna som blodtörstiga, råa sällar, inte som Shakespearekunniga adelsmän. Förståelsen för Lemmering och hans konflikt mellan kärleken och plikten är grundad i ett aristokratiskt synsätt, som smittats av abstrakta, Shakespearefabricerade konfliktmönster, en idealistisk syn som inte beaktar de faktiska omständigheterna, inte tar hänsyn till det personliga ansvaret för nazismens illdåd. Och framför allt är det aldrig tal om en reell konflikt, Ernst tvekar aldrig om hur han bör välja.

I en insiktsfull recension har Artur Lundkvist noterat det motsägelsefulla i filmens personteckning:

Ett slags kraftprov för svensk film utgör *Det brinner en eld*. Den vill vara aktuell, stridbart verklighetsbetonad, patetiskt gripande. Men den saknar tillräcklig inre hållfasthet och blir mest bara storslaget

teatralisk. Karl Ragnar Gierow har i sitt manuskript blandat ädelhet och äventyr med välklingande deklamation och kuliser från sällskapsliv och teater. Som ockupationsdrama blir det tämligen överkligt med detta högstämnda kärleksförhållande som så småningom slits sönder mellan oförenliga plikter. Det är något som är fel någonstans och som man vägrar att tro på: kommandanten och skådespeler-skan är inte så utomordentliga som de utges för att vara, i annat fall skulle an-tingen han ha handlat annorlunda eller också skulle hon aldrig ha intresserat sig för honom. Ty deras utomordentlighet för-utsätter ju även förfinad instinkt och va-ken medvetenhet! Nej, jag tror att den heroiskt upptornade intrigen faller just på författarens försök att ge den större mänsklig innebörd än den kan bära.⁹

"Som ni behagar", den pjäs som National-teatern uppför vid tiden för ockupationen, har en tillämplighet på de händelser som skildras i filmen. Pjäsen sträcker sig längre än till att vara ett teaterstycke vilket som helst, valet är inte slumpartat.

Förutom att skådespelarna har en hög grad av likhet med den rollfigur de kreerar, så har pjäsen också något att betyda för det stora dramat.

Skådespelarna blir efter ockupationen hemlösa, de fördrivs från teatern, teaterche-fen blir en fördriven regent liksom i pjäsen. I pjäsen är det hertig Fredrik som fördriver honom, i filmen tas hans plats av Paul Win-ter, den som spelar Fredrik. En annan om-ständighet var den norske kungens lands-flykt, även han var en regent utan land, en fördriven hertig. "Som Ni behagar" fördju-par genom sin vida tillämplighet filmens problematik. Filmen har också övertagit pjäsens mixtur av politiska intriger och gäckande erotik. Slutet är bara så mycket bittrare än i Shakespeares komedi.

Kulturen uppställs i filmen som ett värn

mot barbariet. Kulturmänniskorna ser de bjudande orden i dramerna och för – i enig-het därmed – ut kulturen som en faktor i motståndskampen mot ondskan. Det man kämpar för är det mänskliga, humanismen. Demokratins övertygelser mot våldets råa övertalning. Gierow var en av krigsårens oförsonligaste kritiker av våldsverkarna. Facklan måste föras vidare, elden brinna, ingen skulle underkasta sig våldet.

I motsättningen mellan människor som är knutna till kulturen och de kulturellt oskyldiga är Ernst Lemmering hänförd till den förra gruppen. I ett samtal med skåde-spelarna säger han sig vara mera road av Shakespeare än av att gå på revyteatrarna, som framkastas som militärattachéernas rätta element. Kritiken av tyskarna är till en del baserad på deras kulturella över-grepp: teatern görs till en förläggning och senare försöker Civilförvaltningen beröva den dess konstnärliga frihet, dvs göra tea-tern till ett propagandainstrument i stället för en kulturinstitution. Ernst Lemmering är en i hög grad kulturell person, vilket skall utgöra förutsättningen för den tvehåg-senhet som karakteriserar hans hållning till ockupationen.

Motsättningen mellan de kulturella och icke-kulturella konkretiseras i inställning-en till våld. För de icke-kulturella är våldet den förnämligaste av konfliktlösande meto-der. De kulturella, med band till den väster-ländska traditionen och dess betoning av förnuft och diskussion, avsvär sig våldet som argument, men använder det när de själva först blivit utsatta för det.

Lemmering är kritisk till erövringen, det första våldet. Genom att agera kommen-dant vill han lindra våldets verkningar. Han inser inte att det är ockupationsmak-tens närvaro snarare än dess metoder som är våldsutlösande. Lemmerings goda vilja kan aldrig göra sig gällande, vilket belyses



Motståndsapellerna sänds ut via Frihetssändaren.

av likvideringen av Frihetssändaren och omformningen av teatern. Den viljemässiga inriktningen hos Ernst Lemmering blir ständigt överspelad, när den skall konfronteras med verklighetens spelregler. Ernst gamla vänner upplever honom inte som fiende, eller snarare, han är primärt en god människa, men också en av de andra. I samtalet mellan Lauritz och Eva på vägen till Frihetssändaren framhäver Lauritz Ernsts mänskliga kvaliteter. Eva påpekar då att Ernst är "en av de andra", vilket Lauritz beklagar.

I filmens skildring av interaktionen mellan de bägge grupperna, norrmännen och tyskarna, sker ett utbyte. Lemmering är befryndad med norrmännen genom sin kulturella hållning, medan Winter vandrar

den motsatta vägen. Winters överflyttning är grundligt förbebad i hans roll i pjäsen; på det psykologiska planet i hans monomana svartsjuka på Lemmering; i hans överdrivna alkoholkonsumtion; i hans kverulans inför morgonrepetitionen. Allt detta gör hans Quislingmanér övermåttan motiverade.

Både Winter och Lemmering krossas samtidigt. Winter bokstavligen, när han plötsligt börjar ångra sig utanför Frihetssändaren. Lemmering tillintetgörs när hans pliktuppfyllelse indirekt dödar Harriet och därmed grusar hans personliga lycka. Winter är en figur tecknad helt i svart, ett patologiskt fall, med en strimma av mänsklighet den allra sista skälvande livsminuten. Ernst har en annan dramatisk resning,

en framtoning med drag från de stora tragedierna. En man som i sin pliktuppfyllelse tvingats offra sin kärlek. Ernsts pendang är Harriet, också hon ett offer i kampen, men på det godas altare. Ernst tjänar den andra sidan, i filmen skildrad som det onda.

Utan den abstrakta skildringen av nazismen vore Ernst en dramaturgisk omöjlighet. Han är förpliktigad att tjäna sitt land, filmen nämner aldrig något politiskt system, utan plikten relateras till landet oberoende av dess politiska syften. Något alternativt handlingssätt antyds inte. Ernst har en mystisk förbindelse med fosterlandet, tydligen omöjlig att upphäva.

I Nürnberggrättegångarna framkom samma tankegång. Merparten av de anklagade frångående sig allt ansvar, de hade endast lytt order. Ordern var ett heligt imperativ, den enskilde kunde inte bryta den, han måste göra sin plikt. Det fanns tydligen inte några omständigheter som kunde omintetgöra förpliktelsesituationen. Denna logik är också filmens. Samtidigt kritiserar nazismen som helhet. Så länge nazismen inte gavs konkret kontur var det möjligt att tematiskt utnyttja den rent abstrakta förpliktelsesrelationen. Annorlunda vore det om förpliktelsen hade förts ner till de menigas perspektiv, där kriget inte så mycket var en byråkratisk stabssyssla som ett bloddrypande slaktande. Men alla ockupationsfilmerna handlar primärt om män i toppen på fiendeorganisationen.

Det brinner en eld är ett illustrativt exempel på hur ideologin underordnas produktionssituationen. Utgångspunkten var ett för svensk filmproduktion rykande färskt tema – ockupationen av Norge. Först 1943 var det tänkbart att använda detta stoff. Samtidigt var det av censurskäl inte möjligt att tala om vilka länder det handlade om. Vidare var det orimligt att en politisk skildring av konflikten skulle fått Biografbyråns

godkännande. Dymling framhöll i dagspressen,¹⁰ när filmen påbörjades, att konflikten var psykologisk, han upprepade detta i filmens programhäfte.

Den psykologiska konflikten är en privatisering av en politisk motsättning, konkretiserad i ett kärleksförhållande mellan två personer från respektive sida. För att kärlekshistorien skall få psykologisk trovärdighet, avskiljs Ernst från de övriga nazisterna. Han är den gode tysken, inte nazist, men förpliktigad att främja sitt lands intressen till varje pris. De övriga nazisterna avfärdas som brutala sällar, Wollert och de inhemska stödtrupperna typ Winter föraktas.

Filmens tematiska konflikt mellan kärlek och plikt nödvändiggör den sympatiska skildringen av den gode tysken. Hans situation skärskådas inte, gränserna för hans förpliktelser diskuteras inte, istället får han en tragisk framtoning genom att han för sin pliktuppfyllelses skull, för sitt lands skull offerar allt han själv värdesätter.

Att filmen skulle vara renodlat psykologisk stämmer emellertid inte. Konflikten har såväl en psykologisk, som en etisk/moralisk och en politisk dimension. Den psykologiska dimensionen rör kärlekens individuella aspekt, den etiska/moraliska rör förpliktelsesituationen och den politiska rör sympatin för de värden som kampen gäller: demokrati mot diktatur, våld kontra ickevåld. Att Ernst i filmen inte behöver beakta den politiska dimensionen av sin pliktuppfyllelse gör filmen ideologiskt diffus. Genom att Ernst är aristokrat rättfärdigas hans uppfattning att kriget handlar om etiska värden: att göra sin plikt, att tjäna sitt land och inte om politiska realiteter, att begå övergrepp, att tjäna ett barbariskt politiskt system. Det politiskt icke önskvärda rättfärdigas i pliktens namn.

7 *Excellensen*

Katolicism och nazism

Det är svårt att bedöma enskilda filmers betydelse för opinionsläget. Otvivelsaktigt är dock, att den svenska film som vållade censurmyndigheterna mest bryderi ur utrikespolitisk synpunkt under andra världskriget var *Excellensen*, regisserad av Hasse Ekman efter Bertil Malmbergs drama, som publicerades 1942 men skrevs redan 1938–39. Filmen hade premiär i mars 1944.

I skådespelet och filmen "*Excellensen*" träder vi in i det feodala palatset. Den klasiskt koncentrerade konflikt som är styc-kets drivfjäder är, i en mening, historielös genom sin absoluta och fullständiga renodling. I en annan mening är den historiskt förankrad genom att behandla nazismens maktövertagande i Österrike, det s k Anschluss 1938. Palatsmiljöns inramning upphäver det enbart samtidshistoriska och dramat ges härigenom en vidare historisk giltighet, den griper tillbaka på en österrikisk tradition. I Herbert von Blankenaus förståelse av sin egen situation finns heller inte någon historisk begränsning, han parallelliserar sin egen tortyr i Buchenwald med romarnas tortyr av Kristus. För honom handlar det inte om fascism utan om alla de vilseförda människor som blivit brukade som redskap av förtryckare i alla tider.

I dramat uppställs två ideologiska alternativ, företrädna av Blankenau och den unge nazisten Max Karbe. Blankenau är katolik och i politiskt hänseende starkt konservativ och nationalistisk. Den katolska kyrkan och det kejserliga Österrike har i honom en framstående representant. De bägge åskådningarna är inte statiska, utan genomgår var sitt parallelliserat utvecklingsförlopp. Blankenau vill fly när tyskarna tränger in i landet, Karbe, som är lägerkommendant utverkar visum. När Blankenau kommer på tåget ångrar han sig och återvänder.

Han söker kringvandrande i staden en bekräftelse på att Kristus lever, men denna bekräftelse får han först i koncentrationslägrets tortyrkammare. Han förtränger sina kroppsliga smärtor och uppfattar plågoandarna, som romerska knektar. Deras ögon är tomma, de förstår egentligen inte vad de håller på med. Blankenaus estetiskt motiverade tro omvandlas till en hållning som för till underkastelse och undergång, men med bibehållen trohet mot de egna idealen.

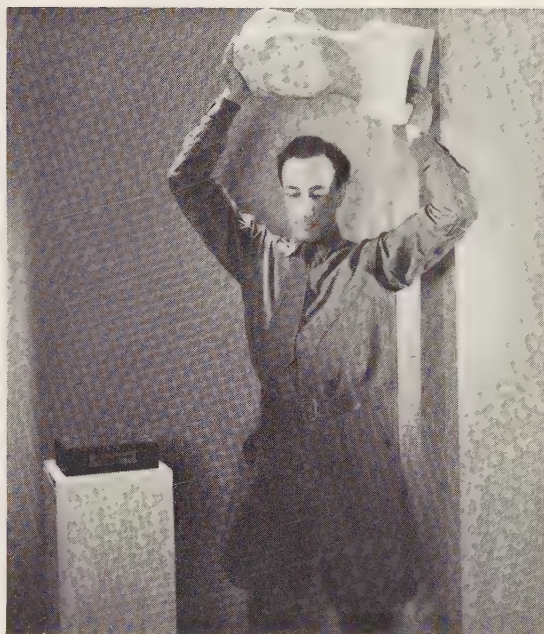
Karbes gud är ledaren, men hans praktik blir problematisk, då han får hand om Excellensen. När han tvingas beordra tortyr och sedan får order att arkebusera sin presumptive svärfader, ifrågasätter han det berättigade i hela ideologin. Blankenaus död leder

till ett direkt avståndstagande från Max' sida.

Den kanske viktigaste personen i Excel-lensen är Elisabet von Blankenau, dotter till mästaren och Karbes fästmö. Hon står mellan de bägge herrarna och också mellan deras åskådningar. Rent rumsligt är hennes mittposition ofta konkretiserad i filmen. Hon tar avstånd från faderns sterila sökan-de efter symboler, såväl i det litterära som i hans livsföring. Hennes vägran, i filmens begynnelse, att deltaga i hyllningarna på faderns 60-årsdag, för att istället gå på ett politiskt möte, smärtar Blankenau. Förbe-redelserna för festen är i full gång, när Elisabet talar om för betjänten att hon inte ämnar övervara hyllningarna. Festen sät-ter igång och Elisabet iakttar ceremonierna med ironiskt overseende. Istället beger hon sig till ett politiskt möte på universitetet. Dessa bägge sammankomster, som äger rum samtidigt knyts ihop genom att Elisa-bet förflyttar sig från den ena till den andra.

Inledningsbilden från nazistmötet är sig-nifikant. Ett par stövlar fokuseras, varpå kameran så småningom infångar hela Max Karbes fysionomi. Denna karakteriserings-metod är att jämföra med den litterära stilfiguren pars pro toto. Att välja stövlarna ger samtidigt en markering av inställning-en till nazismen, en berättarkommentar som föregriper filmens skildring av nazis-men. För övrigt finns denna karakteristisk redan i dramat. I scenanvisningen, som be-skriver Max' första inträde i palatset, mot Blankenaus önskan, brukas verbet "stövla" som beteckning.¹

De båda sammankomsterna är helt olika till sin natur, nazistmötet är fanatiskt med en glöd som uppväger tomheten i fraseolo-gin, medan hyllningarna för Blankenau är förfinade med en kulturell polityr som var en del av det som nazisterna ville krossa. Nazisternas möte utmynnar i att en byst av



Gunnar Sjöberg (Max Karbe) krossar bysten av Herbert von Blankenau.

Blankenau slungas i golvet av Karbe. En politisk motsättning mellan Blankenau och nazismen är därmed formulerad.

Elisabet tjänar som ställföreträdare för åskådaren, hon är en ingenu som ställs in-för två olika ideologibyggnader, till vilka hon försöker ta ställning. De bägge syste-men är inte varandra helt uteslutande, utan har en rad gemensamma element. Viktigast är trosbegreppet och dess potentiella konse-kvens: offret för de hyllade åskådningarna. Karbe: "Det gäller att fanatiskt tro".

Genom att ställa dramat och filmen i rela-tion till Bertil Malmbergs författarskap och dess tankemässiga förutsättningar, blir tolkningen väsentligen annorlunda än om



Den trosvissa nazisten.

verket bedömts isolerat. "Excellensen" är ett led i en komplicerad utvecklingshistoria, tolkningen måste därför beakta Malmbergs övriga produktion.

Något som också motiverar ett närmande till Malmbergs litterära verksamhet, är det faktum att dramat "Excellensen" ofta tolkas som ett självbiografiskt verk.² Hur det förhåller sig med riktigheten av en sådan tolkning kommer vi tillbaka till längre fram.

För att kunna ta ställning till den självbiografiska hypotesens hållbarhet är det nödvändigt att jämföra Bertil Malmbergs syn på författarrollen och diktandets villkor som de kan utläsas ur hans diktsamlingar och essäer, och Herbert von Blankenaus idéer, som de framställs i Excellensen. Scendramat "Excellensen" är den litterära och

filosofiska utgångspunkten och förutsättningen för filmmanuskriptet. Av den anledningen finns det skäl att diskutera Malmbergs syn på dessa frågor – som dessutom är direkt relevanta för den självbiografiska hypotesens sannolikhet.

Den förträngda verkligheten

För Malmberg var litteraturen ett reservat, en autonom sfär, rensad från alla "ovidkommande" sociala element. Diktningen blev en kompensatorisk syssla, ett återupprättande av ordningsprincipen infogad i traditionen. Skönhetslidelse och formfulländning blev korrektiv till den samhälleliga oron.

Under hela sitt författarskap såg Malmberg diktaren som en utvald, som i sin verksamhet befann sig i en olöslig konflikt mellan sin ordningsskapande verksamhet och de kaotiska sidorna av tillvaron. Tyngdpunkten i dualismen är olika fördelad under olika perioder av Malmbergs liv. Under perioden fram till mitten av 20-talet dominerar den rena diktningen, obefläckad av tillvarons materia; senare förskjuts accenten mot ordning och kaos som ömsesidigt betingade delar av en totalitet. Ibland kände Malmberg också en längtan att ge upp, att överlämna sig till kaos, bli sinnessjuk eller alkoholist.

I uppgivelsetanken finns ett klart inflytande från Schopenhauers viljefilosofi, vilken innebär ett totalt förnekande av viljan. Denna vilja konstituerar individen och är överordnad intellektet. Alla lyckosträvanden är fåfänga, eftersom lusten endast är en tillfällig förträngning av smärtan, existensens grundackord. Det ideala tillståndet i världen är att i görligaste mån ge upp alla strävanden, att besegra viljan, att i melankolisk upphöjdhet resignera inför det oundvikliga, att acceptera döden och livet.

Uppgivandet innebär också en medveten disciplinering av driften. Spänningarna i Malmbergs psyke berodde på att driften kunde balanseras endast genom en sträng disciplinering. Disciplinens masochistiska besegrande av driften innefattar både ett bejakande och erkännande av lusten till perversion och ett besegrande av denna.³ Det finns anledning att beteckna Malmberg som idealist; en fascination inför den rena formen, en förvisning av verkligheten till en andraplans roll, är just idealismens kännetecken.

Idealismen är hos Malmberg, liksom hos Schopenhauer, subjektivistiskt präglad. Hos Schopenhauer är världen subjektets egen föreställning, baserad på en kunskaps-

teori med rötter hos Platon och i synnerhet Kant. Hos Malmberg är också det subjektiva centralt i den meningen att han ofta tog egna sinnesstämningar och idiosynkrasier som ontologiska egenskaper. Platonismen blev en intellektuell och estetisk räddning undan den alltför brutala verkligheten efter det första världskriget.

Malmberg var i Tyskland under kriget, han var inledningsvis optimistisk, men krigsutvecklingen ville annorlunda, tyskarna påtvingades en förnedrande fred. Malmberg kände sig personligen kränkt.⁴ Tyskland, det vill säga det gamla, var en politisk konkretisering av Malmbergs ordningsprincip. Ett statiskt disciplinerat samhälle med en hierarkisk uppbyggnad och en militarism som garanterade traditionens fortbestånd. Och under allt detta: en jäsande häxbrygd av ideologier och förlustelser. Med Tysklands nederlag rasade diktarens världsbild. När verkligheten ännu en gång inte hållit måttet för de filosofiska principerna, återstod bara att tränga ännu längre in i skönhetsriket.⁵

Den grundläggande oppositionen mellan ordning-kaos har i Malmbergs diktning en rad transformationer; varianter som uppträder under olika försök att diversifiera dualismen i flera aspekter: ljus-mörker, rationalism-mystik, Apollon-Dionysos, öde-drift-samvete och idé-verklighet, bara för att nämna några.⁶ I synnerhet "Orfika", 1923, är en motsättningarnas och paradoxernas bok.

"Orfika" gav Malmberg ett litterärt erkännande. Forskningen på området, liksom Malmberg själv, har använt begreppet "orfikafilosofi", som beteckning på samlingens tankestoff. Någon radikal omorientering är det inte tal om, snarare en fördjupning och viss modifiering i förhållande till "Atlantis". Dualismen mellan skönhetsrike och materievärld är inte ny, men framhävandet

av skönhetsarbetet, diktskapandets kompensatoriska funktion, som betvingar konstnärens förtvivlan, är här ytterligare accentuerad. Schopenhauer-läsningen är i "Orfika" tydligt markerad.

Efter "Orfika" gav Malmberg ut "Åke och hans värld", som antyder en väg ut ur den klassicerande idealismen. Istället för att uppställa ett abstrakt lyckorike från vilket skönheten emanerar, uppställs barndomen som det förlorade paradiset. Det specifika med barnets medvetande är avsaknaden av dödsföreställning, vilket är förutsättningen för den helt ogrumlade lyckan. När döden blir en medveten realitet är barndomen slut och vuxenlivet tar sin början. De följande diktsamlingarna "Slöjan" och "Vinden" fasthåller grundstämningen från Åke-boken; lyckan, den förgängliga och tillfälliga, demaskeras och blottar skräcken och eländet. Tryggheten förvandlas, inget är beständigt, tillvarons princip är metamorfosen. En sådan syn på tillvaron härstammar inte bara från läsning av metafysiska böcker, utan de sociala omvälvningar som Malmberg på nära håll bevittnat, hade än större betydelse.

Malmberg vistades i Tyskland 1917–1926. Under dessa år förlorades kriget med den "skymfliga" freden som följd. Socialdemokraterna ryckte fram och Malmberg såg under en tid dessa som en garant gentemot bolsjevikerna; av två onda ting...

I München, där Malmberg bodde, påbörjade Adolf Hitler sin karriär. Malmberg såg honom och attraherades samtidigt som han stöttes bort av de grova sidorna i förkunelsen.⁷

Malmberg hade många förbindelser i det bildade Tyskland, främst i Münchenkottierna. Hitler fanns i samma miljö och de bägge har ibland tillvitats samma inspirationskällor: i synnerhet kosmikergruppen med Alfred Schuler som främsta namn.

Malmberg deltog i en föreläsningsserie som Schuler höll i mars-april 1922. Serien kallades "Vom Wesen der ewigen Stadt". En rad forskare har citerat Robert Boehringers⁸ påstående att också Hitler skulle åhört serien, bl a Sven Stolpe och Ingvar Holm⁹. Enar Bergman, som skrivit en avhandling om Malmbergs Tysklandstid, har funnit en deltagarförteckning, som tyder på att serien var slutet. Malmberg finns på listan, däremot inte Hitler.¹⁰ Den senares uppdykande som tillfällig gäst i Münchens många kultförbund är emellertid så ofta omvittnat att Boehringers minnesbild inte behöver kullkastas av deltagarlistan. Säkert är att Malmberg tidigt hade kontakt med nazismen och dess intellektuella miljö.

Schulers filosofi var vid hans död opublicerad. I testamentet uppdrogs åt Ludvig Klages att ge ut det efterlämnade materialet, vilket han också gjorde, dock möttes utgåvan inte med odelad entusiasm bland Schuleranhängarna.¹¹ Schuler såg det romerska samhället som en idealstat, vars väsen förstörts och förflackats i takt med kristendomens ökade inflytande. Som symbol kontrasteras svastikan, senare nazistignum, mot korset. Schuler var kulturfilosof och kritiserade sin samtid dominerad av rationalism, kapitalism och patriarkat, sammanfattningsvis kallat det slutna livet, i vilket lutheranismen dominerar. Det öppna livet däremot är kosmiskt, lunart, extastiskt.

Schuler var pacifist och pläderade för ett passivt livsideal, mannens hegemoni var sammanflätad med förnufts- och viljesträvanden som obönhörligen ledde till våld, som i sin tur måste sonas med nytt våld. Genom att inne i detta samhälle skapa subversiva sällskap, celler, i syfte att lösa upp systemet genom infiltration, kunde en förändring initieras. Eftersom samhället redan var ur led arbetade tiden för ett sådant

projekt. Viktiga inslag i läran var också erotisering av tillvaron och dödens närvaro genom de levandes sinnen.

Schuler betydde onekligen en hel del för Malmbergs utveckling, dels i den starka uppskattningen av det "bayerska" – Malmberg kallar München för det öppna livets stad, en schulerklingande beteckning. Dels i uppfattningen, att den katolska kyrkan med sina starka förankringar i Bayern, varit en viktig källa för bevarandet av de gamla hedniska riterna. Lutheranismens dogmatism avfärdas i skarpa ordalag av både Schuler och Malmberg. När Malmberg begick sin omvändelse kring 1937 anknöt hans uppfattning av det religiösa till schulerska kategorier. Mer om utformningen av den "malmbergiska tron" längre fram.

1935 kulminerade de litterära uttrycken för Malmbergs svartsyn i samlingen "Dikter vid gränsen", som omedelbart upphöjdes av en i stort sett enig kritik. En tillfällig stabilisering i Malmbergs liv inträdde i början på 30-talet. Den första hustrun, danserskan, avled 1930. Malmberg gifte ganska snart om sig och upplevde en kort period av någorlunda jämvikt, som fick sitt litterära uttryck i "Illusionernas träd" från 1932. Att återfå illusionerna, om än med vetskap om deras tillfällighet, var ett radikalt avsteg från den tidigare "mayaperioden" från slutet av 20-talet. Men i takt med att privatlivet komplicerades, fördunklades synen på tillvaron och bottenläget nåddes i mitten på 30-talet.

Det fanns – som tidigare nämnts – en klar tendens hos Malmberg att utgå från subjektiva stämningar och tillfälliga intryck och göra dessa till egenskaper hos verkligheten. Det vore lätt att illustrera detta med en rad exempel, men ett ofta citerat uttalande får räcka: Malmberg är ute på promenad i München och åser en hungerdemonstration, tidpunkten är strax efter första världskri-

get, i tåget går en soldat. En överordnad vid sidan av tåget befaller demonstranten att utgå ur tåget och bege sig till kasernen, vilket denne också tycks göra, detta värmer den iakttagande diktaren, som i en tidningsartikel återger episoden och drar slutsatsen: "med det tyska folket gör man ingen revolution".¹²

Religiositet och estetik

Religionen är inget alternativ till diktarens livströtthet, varken i 20-talssamlingarna eller i den civilisationskritiska "Dikter vid gränsen" från 1935.

Och allt man förespeglar oss
och kallar mål och sätter flaggor på,
som funnes något annat mål än fasan,
som funnes något annat mål!

Detta citat från "Vinden" avspeglar Malmbergs livsinställning i slutet på 20-talet, den fasa han talar om fördjupas ännu mera i "Dikter vid gränsen". All tro avvisades kategoriskt, det finns ingen tröst, minst av allt i den moderna väckelsen.

Och ändå göra korsets nya skaror
modernaste reklam för kristusanden.
– De hava inga mitror och tiaror
och sakramentet spilla de i sanden.

De ana ej, att fristen är förliden.
– De komma drivande i muntra grupper.
De tro sig kunna överrumpla tiden
och vinna själarne med friska kupper.

Två år senare kallade sig Malmberg oxfordman, en till det yttre häpnadsväckande förvandling, om man tänker bort Malmbergs förtjusning över att vara totalt trolös mot

alla ideal. Nu var kanske Malmberg inte någon direkt rättrogen oxfordman, han har efter sitt "avfall" poängterat sin motvilja mot mångt och mycket i Oxford-grupprörelsens umgängespraxis. En central företeelse inom gruppen var "delningen", en ömsesidig privatbikt, som Malmberg betecknade som hyckleri. Han ville inte dela sina storslagna försyndelser med dessa småsyndare!¹³

En viktig komponent i Malmbergs utdragna existensiella kriser, var hans fruktan att förstummas som diktare. När han blev kristen utvecklade han i uppsatsen "Om möjligheten av en kristen diktkonst i modern tid"¹⁴ (ingår i "Utan resolution, ursprungligen publicerad i BLM 1939), vilka konsekvenser den religiösa tron hade för diktningen. Denna uppsats är central för en förståelse av Malmbergs kristna diktning, det vill säga diktsamlingen "Sångerna om ödet och samvetet" från 1938 och skådespelet "Excellensen" som påbörjades samma år.

I den nämnda uppsatsen hävdas att den förnämsta diktningen bygger på förutsättningar som har existentialitet – som existerar som levande psykologisk realitet för den livsmiljö och kultursfär, där dikten skapas och läses (sid 15). En sådan dikt uttrycker inte bara sin samtid, utan bidrar även till att omskaka och förvandla den. Kristendomen besitter en sådan existentialitet, inte i sina dogmer och gudsbegrepp, snarare i en slags undermedvetna kosmiska krafter. Konfessionen är bara ett ytfenomen, det viktiga är de gamla urkällorna, till vilka katolicismen utgör den enda förbindelsen. De bekännelser som frammanas är av mystisk och magisk art, en irrationell rituell övertygelse som har intim förbindelse med de mörka makterna.

Beviset för existentialiteten är den frensi som religionens belackare uppvisar: man engagerar sig inte för att bekämpa något

likgiltigt. Den passionerade negativismen sägs vara en indirekt bekännelse (sid 20 f). Ett annat bevis, enligt Malmberg, är den utformning som de förhärskande ideologierna har; såväl nazism som kommunism beskrivs som "förryckta vrångbilder och blasfemiska efterapningar" av kristendomens frälsningsmystik (sid 23).

Diktandet inrymmer enligt författaren två olika komponenter: "formsträvan", som är att betrakta som en etisk princip, och "musikaliteten", som har sitt ursprung i demonin. Med musikalitet åsyftas förutom de rent klangliga effekterna också ett ords konnotationsaura, de biföreställningar som knyts till ljudkombinationen (sid 24f).

Diktarens verksamhet förutsätter avskildhet, vilket står i konflikt med de kristna gemenskapsidealen (sid 27f). Ensamheten är för konstnären en definierande egenkap, en nödvändighet. Konstnären lever i en "trollcirkel av slutenhet" (sid 28) – ringen och cirkeln förekommer påfallande ofta i Malmbergs lyrik som trygghetssymboler.

Ett problem för den troende är huruvida tron är reell eller bara en fantasiskapelse, det subjektiva momentet är här helt överordnat ontologin. Den religiösa verkligheten finns inte som något yttre, något oberoende. Trons orsak och innehåll är en medvetande fråga (28 f). Vad gäller tron ifrågasätts inte om trosinnehållet är sant eller falskt, utan huruvida tron är verklig eller ett fantasifoster: Är det så att jag tror, eller tror jag bara att jag tror? Denna fråga antyder ett centralt moment i Malmbergs tänkande: det är det subjektiva momentet som är primus motor även under den religiösa perioden. Han frågar inte om guds existens eftersom denna tycks vara en följd av tron, inte en orsak till den. Senare, när diktaren inte längre tror sig tro, är det dags för avfallet – Malmberg har, på det subjektiva planet, avskaffat Gud. Eller annorlunda:

Gud är en ständigt närvarande faktor i tillvaron, men intensiteten av hans närvaro är subjektivt betingad. Nervösa rubbningar och förändringar i vårt liv kan plötsligt ge oss en upplevelse av att vara förföljda och ansatta av den i Malmbergs mytologi illasinnade gudomen, som med sin utstuderade sadism är rättvist bestraffande. Senare kan vi åter vända bort vårt medvetande från gudomen.

En annan orsak till avfallet formuleras implicit i uppsatsen som svar på frågan: "Hur förhåller det sig med trons varaktighet?" Är inte tron ett erfarenhetsmaterial som förbrukas i diktningen och som sen upphör att existera? (sid 29) Denna fråga kan mycket väl rymma lösningen på den malmbergska oxfordepisoden. Han fruktade under mellankrigstiden att han var förbrukad som diktare, han blev troende och fick en ny infallsvinkel på sin litterära verksamhet. Tron gav honom ett mytologiskt stoff, ett erfarenhetsmaterial som han snabbt konsumerade i sin produktion. När tron inte längre var fruktbar för skapandet, blev det dags att söka sig till nya inspirationskällor.

Malmberg uppfattade sig i första hand som diktare, hans liv var dikten, diktaren var den kallade, den utvalde. Alla de olika filosofiska stadierna i hans utveckling är nära knutna till författandet – verklighetsuppfattningen underordnades alltid estetiken. Schiller-översättningarna är dikter om dikten; det senare Hölderlinintresset har också karaktären av samma hopflätning, fast med inslag av "mörker" gentemot Schillers "ljus". Platonismen är också den estetiskt relevant. Malmberg betonar skapandet, formbyggandet som förbundet med de eviga idéerna. Han talar inte om den färdiga dikten, som Platon betecknade som en sekundär avbild, varpå diktaren förvisades ur idealstaten. Malmberg var mån om att

inte infiltrera verkligheten i dikten, åtminstone inte den sociala sidan av denna. Om det skulle vara möjligt att åstadkomma en icke-avbildande dikt skulle kanske diktaren kunna inträda i staten. Lyriken som är den mest klangliga och formella av ordkonstens domäner ligger väl närmast att träda i förbindelse med idéerna; i synnerhet om verkligheten helt kan förträngas till förman för metapoesi.

Omvändelsen

"Sångerna om samvetet och ödet" markerar omvändelsen. Diktaren som befann sig vid gränsen har nu genombrutit denna:

Har jag alltså funnit den gräns,
den förskräckande dag
då jag plötsligt känner mig stå
under en helig lag.

Även tidigare finns problemet med samvete och öde implicit, här aktualiseras konflikten, men lösningen är naturligtvis annorlunda. Diktjagets dilemma består i hur determinismen kan förenas med ansvarsproblemet. Är man ansvarig fast viljan inte är fri? I den inledande sviten, som givit samlingen dess titel, blir medvetandet om domen en realitet som behärskar jagets föreställningsvärld, ett psykologiskt faktum, vilket borde kunna undanträngas då allt sker ödesbundet:

Vi skrida som nödvändighetens trälar.
Vi har ju intet val och intet vapen.
Vad är det då som fyller våra själar
med denna ångest inför räakenskapen?

Denna konflikt omformuleras i en rad varianter:

Vi borde kunna färdas ansvarslösa

...
Och ändå fruktar vi en redovisning.

Skälet till jagets fruktan är att ett nytt medvetande gjort sig påmint – en gudsuppfattning, dock ytterst personlig, betingar den förändrade livshållningen.

Den gudsbild som frammanas är atypisk för Oxford-grupprörelsen, det är de heliga drömmarna och demonin som konstituerar Malmbergs religiösa tro.

Oxford-grupprörelsen utgick från en personlig omvändelse, vilken, om den blev allmänt omfattad, skulle medföra en moralisk upprustning, som i sin tur skulle upphäva all social antagonism, såväl inom som mellan staterna. Individen skulle inordna sitt liv under de fyra kraven: ärlighet, renhet, osjälviskhet och kärlek. Gud har en plan för att omskapa såväl individen som samhället, det gäller bara att lyssna, att ha ”stilla stunder”, då planen associationsvis tydliggöres för den lyssnande. Privatbikten, delningen mellan två människor, var ytterst central. Rörelsen bekämpade materialismen, som hotade utlösa revolutioner och krig, om inte andligheten rycktes upp.

Genom lyssnandet delges individen sin egen roll i den gudomliga planen. Man får ledning, som förutsätter lydnad. Det fanns onekligen vissa paralleller med den obetingade lydnaden för ledaren, som den utformades av nazismen. Ett maktdiktat som påläggs så att säga utifrån och som den enskilde måste underordna sig via lydnad.

I ett tolvpunktsprogram¹⁵ för den andliga beredskapen förkunnas ett så uttunnat ideal att de flesta punkterna gränsar till truismer: trygghet, gemenskap, samarbete etc. Någon mera utarbetad uppfattning av ontologi och traditionellt teologiska frågor fanns inte.

Det var viktigt att finna en masspublik,

vilket medförde ett behov att formulera budskapet i allmänna ordalag: att utarbeta en filosofisk underbyggnad avfärdades som onödigt, det gällde att agera praktiskt. Därför blev utgångspunkten den enskilde och hans livsföring.

Betoningen låg på samvetet, att aktualisera detta hos den enskilde, genom att få honom att inse sin synd, såväl mot Gud som medmänniskorna. För Malmberg blir konflikten mellan det ödesbestämda – planen – och samvetet central. Han inser sin synd, men om allt är planerat, vari ligger då svaret? När Gud såväl gör planerna som utmäter straffsatsen, kan han ju inte vara kärleksfull. I inledningssviten antar han snarare rollen av ondskefull övervakare – ett evigt domaröga; grymma, väsenslösa makter; hemliga poliser; nattens öga; är några av de metaforiska gudsbilderna. Men det finns en reservation insmugen i svartsynen:

Ett nyckelord som vetandet förtränger.

...
en hemlig siffra, som förändrar talet.

I näst sista strofen bekänner jaget:

det vilda hoppet,
att någonstades bakom tidsförloppet
– bor, hemligt byggande,
en nådens vilja.

Och i sista strofen:

det fjärran ryktet – buret genom tiden –
att marken är beredd, att hjälpen finnes.

Diktjaget når i slutet på sviten fram till en tro, så svag att den endast betecknas som ett vilt hopp och baserad på en gudsbild, som för tanken till erinyerna, de grekiska hämndgudinnorna. Knappast någon traditionell Oxforduppfattning.

I den följande sviten – söker jaget efter ett sätt att komma ur sin isolering och distans till medmänniskorna, främst hustrun, som är så nära men ändå så avlägsen. Svaret och lösningen på dilemmat, blir ”ett nytt förhållningssätt” och ”Guds hjälp att handla rätt.” Strävan gäller inte ”helig extas” eller praktfulla känslor, utan lösningen ligger i en privat moralisk nyordning initierad via samvetet och skuldmedvetandet.

Det är mycket nog efter redlös färd
mot försvinnande lögnperspektiv
att äntligen finna en norm, en lag,
en måttstock för sitt liv.

I slutsviten, ”Diktaren”, pläderas för ett uppgivande av den tidigare konstnärsuppfattningen, sammanfattad i ordet förbehåll. Han är en gränsvarelse, halv, tvekande, som visar vägen för andra, men stannar själv vid gränsen. Nu har han insett att han själv är på väg, att han har gett upp sina förbehåll:

att jag själv är på väg,
fastän tveksam ännu.
– Icke en orörlig post
med en pilgrim som du!

Existens och tro

”Excellensen” var inte i första hand ett anatema över nazismen, fastmera en beskrivning av en utvecklingslinje, som var ideal, det vill säga inte upplevd utan föreställd. (jfr Ett författarliv, sid 156) Det fanns en subjektivitet hos Malmberg, som förd till sin spets skulle kunna leda till allmängiltighet, och på så sätt upphäva det enbart privata. Detta betyder emellertid inte att

Blankenau är Malmberg. Excellensen kan lika väl vara en spekulation i ett annat diktartemperament än Malmbergs eget.

Vill man spåra tankemässiga influenser är Kierkegaard ett viktigt namn. Affiniteten finns i två vitala sammanhang. I uppfattningen av att om någon utgår från en ytterst privat – subjektiv – situation eller problemställning, som Blankenau, så får denna subjektivitet en hög grad av allmängiltighet, vilket beror på, att den mänskliga existenssituationen i grunden är gemensam. Subjektiviteten inrymmer då de problem som alla brottas med. I ”Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift” skriver Kirkegaard om den subjektiva aspekten av kristendomens sanning:

Det subjektive er om Individets Forhold
till Christendommen Ganske simpelt:
hvorledes jeg Johannes Climacus kan bli-
ve deelagtig i den Salighed som Christen-
dommen forjaetter. Problemet angaar
ganske alene mig: deels fordi det, hvis det
er rigtigt fremsat, vil paa samme Maade
angaae Enhver, . . .¹⁶

I essän ”Melankoli och stilkonst” i ”Värderingar” berör Malmberg subjektiviteten. I beskrivningen av en livshållning – melankolin – som härrör från vetenskapen om livets korthet och förgänglighet, eller med andra ord ett stegrat dödsmedvetande som präglar uppfattningen av livet – fastlås att detta tillstånd är en individuell angelägenhet. En sådan existensupplevelse behöver inte medföra isolering och ödslighet, snarare kan den leda till en känsla av ödesgemenskap: i den subjektiva känslan förnims det allmängiltiga. Vi är alla i samma båt. Melankolin kan således föra till samhörighets- och ansvarskänsla.

Vissheten om jordelivet som ett enastående erbjudande, vilket hastigt förgår, vilket aldrig återkommer, gör samhällelig rådighet till ett hart när metafysiskt krav ... därmed har han [diktaren] brutit sin ensamhets pentagram. Han har upptagits inom sin egen intressesfär mänsklighetens samvetsfrågor, oron förstörar sin horisont, och det kväljande svärmodet, som var nära att utestänga hans själ från levande sympati, omvandlas till allkänsla, transformeras till kosmogonisk eros. (sid 11)

Det är inte fråga om en exakt identitet i användningen av subjektivitetsbegreppet hos Kierkegaard och Malmberg. För Kierkegaard är det i första hand fråga om ett epistemologiskt problem. Människan är hänvisad till att leva med ett begränsat kunskapsfält, som omöjliggör objektivt vetande om t ex kristendomens sanning. Den objektiva kunskapen tillkommer endast Gud, den ende som kan överblicka helheten.

För Malmberg rör det primärt den existentiella situationen, som självfallet är individuell. Tillfällighet är vår levnads insignum, vi är lyckliga tills insikten om den oåterkalleliga döden når oss. En sådan insikt är uppenbart subjektiv, baserad på medvetandet om just den egna döden. De andras död är avledd från den egna situationen. Malmberg läste Georg Simmel, som i en uppsats om död och odödlighet framlägger sin uppfattning, att döden är en apriorisk formbestämning till livet. I livsbegreppet ligger växande, mognad och förvissning. Slutligen övergår den kvantitativa förändringen till en kvalitativ nyordning – döden. Liv och död är underordnade motsättningar till begreppet vara.¹⁷

För dramatiken kan denna insikt leda till kompositionella konsekvenser i utarbetning av gestalterna, i synnerhet i tragedin. Tragedin beskriver oftast en utveckling

från liv till död, som i bästa fall framstår som nödvändig. I karaktären skall dödsmedvetandet finnas aktualiserat även i livets prydnad. Det fulländade livsuttrycket för huvudpersonerna i Shakespeares tragedier är – enligt Simmel – att i fulländningsögonblicket blir döden en nödvändig följd av deras livsföring.¹⁸ Döden blir en apriorisk form av levnadsfulländning. På så sätt upphävs det tragiska i döden, som i stället blir en annan varandeform, som kan uppfattas som lustfylld under livet.

Malmberg har i många sammanhang omvittnat sin dödsförälskelse.¹⁹ Han upplevde under långa tider döden som en eggelse, Eros identifierades med Thanatos. Som barn tänkte han på sig själv liggande död och stel utsträckt i en kista, denna tanke fyllde honom med en paradoxal vällust. I föreställningen om döden, som han använde likt en flykt undan skuldkänslor och samvetsqual, uppnådde han integritet. I det hektiska Tyskland under 20-talet fick poeten god näring för sin döds kult: livet där präglades av en syndaflodsmentalitet, ett desperat jagande efter allehanda lustfyllda eggelser, som vore varje dag den sista. En druva som måste pressas på varje droppe. Denna häxkittel av sjudande och perverterade frestelser, sammanföll med den demonologi som Malmberg utarbetade vid denna tid.

Dödsdrift är ett lämpligt karaktistikum på det Weimar som Malmberg med liv och lust bejakade, inte politiskt men väl dess överkliga livsstil. Helt entydig var inte Malmberg i sin inställning, den ambivalens som lyser igenom i abstinensskildringarna, är också med som en komponent i dödsuppfattningen, som förutom den lustfyllda känslan inrymmer en panisk skräck.²⁰

I "Excellensen", som ju är en tragedi, i den meningen att protagonisten dör i slutet, finns inte den tveeggade döds kulten närva-

rande. Men under denna period – slutet på 30-talet – blev döden inte längre en erotisk företeelse, utan en existensbetingelse, som medförde melankoli och ödslighet.

Men för Blankenau fanns ett sätt att undgå det triviala borttynandet: martyrskapet. Med Simmels uppfattning för ögonen är det oproblematiskt att spåra en dödsnödvändighet hos Blankenaugestalten. Hans diktning med dess esteticism – enligt dottern blodlös och utan förbindelse med diktarens egen övertygelse, ett predikande av ideal som han själv inte förmådde omsätta i praktiskt handlande – står i förbindelse med hela hans livsföring. Han omger sig med symboler, med utmärkelser.

Han är infattad i sitt palats, i det gamla kejsrerliga Österrike, i en samhällsformation, som dödförklarats av den politiska utvecklingen. Han, dess representant, är, i den nya ordningen, en levande relik. Dömd att, i konsekvensens namn, försvinna samman med den epok där hans ideal och levnadsmönster fanns. Diskrepansen mellan Blankenaus ideala föreställningsvärld och den yttre historiska situationen, är den konflikt som för till martyriet, den värdiga avslutningen. Härmed både uppfylls och överskrids det tragiska. Döden är i och för sig tragisk, men dess form, martyriet, övervinner det konventionella i döendet och samtidigt blir döden något meningsfullt, en varande-form som har en signifikans även senare, genom sina direkta konsekvenser. Genom Blankenaus död räddas Max Karbe undan lydnadsbrott, och i filmen kan han dessutom på nytt få Elisabets kärlek. Hon säger: ”vi får inte göra hans död meningslös.” Genom dessa kompositionella drag har Malmberg, i Simmels anda, skapat en gestalt som i sin existensform har döden som sin sista och fulländade uttrycksform.

Avslutningen med Blankenaus martyrium har drag av magisk religiositet. Dess-

utom korresponderar Blankenaus offer mot en fiktionell tradition, detta att låta ämnen med religiös eller politisk karaktär upplösas med någon form av omvändelse. Blankenau får genom en uppenbarelse del av trons mysterium och offrar sig för att rädda Max och för att skapa förutsättning för dennes omvändelse på ett existentiellt plan med starka politiska implikationer. Denna omvändelse skapar i sin tur förutsättningen för den klassiska melodramupplösningen – de två kan förenas. I synnerhet filmens slutscen representerar en happy-end på många nivåer.

Genom en sådan tolkning reduceras betydelsen av konflikten mellan Karbes och Blankenaus ideologier, denna konflikt blir bara en katalysator för den verkliga dramatiska kärnan: prövningen av det blankenauiska trosbegreppet. I förbifarten uppvisas det perverterade i den nazistiska ideologin: Max kan inte hålla fast vid den.

Det finns två förebud i filmen till Blankenaus död. I inledningen förekommer ett nazistmöte, detta avslutas med att man krossar den nyuppsatta bysten av excellensen. Max Karbe är den som utför handlingen. Elisabet tappar fattningen i denna situation och avslöjar sin identitet. Indignationen gentemot henne avvärjs genom Max' resoluta uppträdande.

När Elisabet berättar för fadern om bystkrossningen, tolkar han den som ett surrogat för mord. Dock försummar han inte att påpeka konstverkets obetydlighet. Att slå sönder en byst påminner till en del om primitiva magiska föreställningar: ett postulerande av en mystisk – Malmberg skulle säga lönnlig – förbindels mellan avbilden och det avbildade. I varje fall innebär handlingen ett aktualiserat hot gentemot Blankenau. Detta hot får nästan omgående en mera direkt manifestation. Blankenau blir sårad i handen av ett skott som avlossas in

genom en av rutorna i palatset. Elisabet är närvarande och Blankenau påstår omgående att det är hennes vänner som är skyldiga till incidenten. Från den relativa avskildheten har excellensen i rask takt förflyttats rakt in i den politiska kampens centrum. Från förknippningen av hyllningarna och nazistmötet, som aktualiserar hotet, och den därpå följande upptrappningen av hotet via skottet, har Blankenau, med hjälp av den vetenskap Elisabet medför från mötet, ringat in Karbes som uppbärare av hotet – som antagonist. Blankenau försöker genom polischefens försorg få Karbe omhändertagen – att polischefen är nazist anar varken han eller någon annan.

Hela ovannämnda inledningsparti är tilldiktat för filmen, i dramat är excellensen borta vid födelsedagen och Max' och Elisabets relation ett faktum redan när dramat tar sin början. Manuskriptet till filmen gjordes av Malmberg samman med Sven Stolpe. De förändringar som gjorts är avsedda att stegra spänningen – troligen kände man ett behov att tona ner den prunkande retoriken, eller att i varje fall balansera den. Spänningen uppnås via parallellskeenden, dels i inledningen med de bägge sammankomsterna och, dels i slutet med förhöret av Karbe och Blankenaus förehavande i lägret. I stort förhåller sig filmen trogen gentemot dramat text: det finns några strykningar, men inga påtagliga omformuleringar. De avgörande skillnaderna är att filmen slutar med att Max och Elisabet återförenas.

Subjektivitet och sanning

Tidigare omnämndes Kierkegaard i förbindelse med subjektiviteten, som hos honom uppfattades epistemologiskt. För att ytterligare förtydliga Elisabets funktion i filmen,

kan det vara belysande att återvända till Kierkegaard, närmare bestämt till hans sanningsbegrepp. Han avvisade sanningsbegreppets objektivitet: sådan kan inte människan anskaffa. Här rör vi oss inom ett kunskapsfält som är relevant för hur vi skall leva: man kan naturligtvis inom andra kunskapsfält tänka sig objektiv kunskap. I sin antihegelianism avfärdar Kierkegaard det mänskligt uttänkta systemet, vilket i och för sig kan besitta en inre kohärens – men huruvida systemet överensstämmer med tillvarons beskaffenhet går inte att avgöra. Sanningen ligger därför inte i olika metafysiska system, utan i ett sätt att leva, i den grad av uppriktighet individen fasthåller det han anser för sant. ”Objektiv ovisshet fasthållen i en lidelsefull innerlighet är sanningen.”²¹ Denna lidelsefulla innerlighet skulle man kunna benämna tro. I så fall är såväl Blankenaus som Karbes liv försök att finna en sanning. Elisabet har i sin ohöljda fascination av detta trosbegrepp inte ett innehåll hon själv kan utfylla det med, hon hänvisas till att sugas in i magnetfälten kring de bägge andras övertygelser. Blankenau är till en början inte beredd att i sitt liv skapa sanning utifrån de övertygelser som formulerats i hans skrifter. Men han genomlöper en utveckling som påvisar den subjektiva sanningen i den övertygelse han sedan följer in i döden.

Karbe är från början beredd att omsätta sin åskådning i den egna livsföringen. Enligt Elisabet kan hans ideologi sammanfattas i några få slagord, men för dessa är han i gengäld beredd att dö. Det dramatiska förloppet gestaltar oförenligheten: Karbe kan inte i längden underordna sig nazismen, verkligheten avslöjar slagordens ihållighet. Han tar konsekvensen och vägrar lyda order, vilka ändå uppfylles: genom Blankenaus martyrium. Elisabet knyts till endera av de bägges åskådning under dramat

gång. I början till Karbe, senare, när fadern inte flyr undan, närmar hon sig honom, men något försök att leva med den ena eller andra av ideologierna gör hon aldrig.

I dramat vandrar hon bort från Max in i ovissheten, vilket är helt konsekvent, hon har aldrig själv hittat något att leva för. Hennes vandring leder in i det okända, men hon är inte beredd att vare sig acceptera den kristna tron eller nazismen. I hennes person finns dels åskådarens situation och dels Malmbergs. Han försökte också ansluta sig till färdiggjorda frälsningsläror, men dessa saknade förbindelse med hans eget liv, han saknade helt den lidelsefulla innerligheten, snabbt greps han av leda och gav upp. Han upplevde också en fascination inför nazismen, här fanns ett försök att upphäva dekadensen, att skapa ordning, att återupprätta Tyskland, att finna nya ritualer. Samtidigt stöttes han av vulgariteten och primitiviteten i ideologin. Uppsatsen från Dachau är ett klart uttryck för Malmbergs ambivalens.²²

Med en tolkning av Elisabet som ställföreträdare för diktaren skulle filmens/dramats politiska implikationer – på intentionsnivå – starkt reduceras till förmån för en privat desorientering, omvittnad i "Ett författarliv". Blankenau och Karbe skulle därigenom bli två motstridiga tendenser, två poler i hennes väsen. Blankenau och Karbe skulle bli förkroppsligade ideologirepresentanter. Hennes halvhjärtade anslutningsförsök skulle väl motsvara Malmbergs naziambivalens och hans tillfälliga tro – Oxfordepisoden. Att låta sig representeras av en kvinna rimmar väl med en av Malmbergs inspiratör: Alfred Schuler. I de specifikt kvinnliga dygderna såg han en räddning undan våldet, vars förutsättning var patriarkatet. Det är just våldet – det symboliska blodet på händerna – som får Elisabet att glida bort från Max.

Kyrkan var det ideologiska fundament som möjliggjorde det av Schuler föraktade samhället. Malmberg hade också klart för sig att det fanns en inte obetydlig släktskap mellan kyrkan och nazismen. Kvar blev kvinnan och de ideal som av tradition förknippas med henne.

Sten af Geijerstams resonemang i Ord & Bilds recension av pjäsen stödjer denna tolkning:

Bertil Malmberg har ju gamla tyska sympatier, och under nazismens första år var han beredd att söka i möjligaste mån se goda egenskaper även i denna uttrycksform för den tyska mentaliteten. Säkert har han med skådespelet ursprungligen menat – samtidigt med en gensaga i kulturen och rättens namn mot grymhet och dumhet – en framtidslösning av sådan innebörd, att gammal tysk (och österrikisk) kultur i Elisabets skepnad skulle förena sig med det nya rikets bästa egenskaper ...²³

Således Elisabet som bärare av Malmbergs dåtida uppfattning – vilken pekar fram emot en försoning mellan henne och Max.

Blankenau ser inga gemensamma drag hos nazismen och katolicismen, i stället beskriver han det som Karbe representerar i följande kärnfulla ordalag: "Brutalitet. Vulgaritet. Dumhet. Enkelspårihet. Historielöshet." Något politisk karakteristisk är det överhuvudtaget inte fråga om i "Excellensen" – ideologin har enbart personlig giltighet.

Ett genomgående kompositionellt drag är de på flera plan genomförda dualismerna. Överordnad är de två alternativen som representeras av Blankenau och Karbe. Men också i Blankenaugestalten finns en rad dualistiska drag. Han skiljer själv på själ och kropp. I tortyren är inte hans själ närvarande, därför känner han inte smär-



De två ideologiska systemen – nazisthälsning och välsignelse.
Från vänster Elsie Albiin, Hugo Björne (fader Ignatius), Lars
Hanson och Gunnar Sjöberg.

tan. Kroppen känner den och skriker slutligen. I filmens hyllningar på 60-årsdagen förbinds Blankenau med Österrike genom en plakett, vars ena sida är en bild på Blankenau och den andra Österrikes genius. Det finns drag i dualiteterna som bra mycket liknar platonska idéer; i resonemanget om ordnarna, vilka Blankenau säger håller sig fastän äran och berömdelsen förgår. Det är som om det fanns en blankenauisk himmelsk urbild, som stabilast representeras av ordnarna, eftersom de håller sig som ett vittnesbörd även efter det att hans storslaggenhet glömts bort.

Den scen, som har störst betydelse för Blankenaus förändring till aktiv bekännare, är ett samtal med fader Ignatius. Ignatius framför en skarpsinnig dualistisk beskrivning av excellensen. Han ber Blankenau att underteckna ett bidrag till första sidan i tidskriften "Korset och Verkligheten". Ignatius vet att han genom att ge ut detta nummer kommer att bli dödad, han vet också att Blankenau ämnar fly. Att skriva under artikeln, säger han, skulle vara en heroisk åtbörd. Detta förnekar Blankenau, han skall ju resa, i det finns ingen heroism. Ignatius:

Vi andra löper den [faran] åt er. Min käre vän ... Ni är representativ. Ni är diktare. Er värld är skenets, inte verklighetens. Sinnebildens, inte den råa handlingens. Den Herbert von Blankenau som världen känner är inte er verkliga person. Han är diktad, liksom edra böcker är diktade. Alltså en konstskapelse. Men han är sann som dikt. Därför är också den gest jag nu begär av er sann som dikt. Vad mer om den verkliga herr von Blankenau reser över gränsen i största trygghet. Det är den andre det gäller, den diktade. Vad han utför i skenets värld, det ska vi, simplare folk, utföra i den verkliga. På så sätt blir det ändå jämvikt. (sid 39)

Den kritik som här framlägges upprättar en fullständig boskillnad mellan diktjagets och författarjagets eget liv. Andra får uppfylla diktjagets anspråk, medan författaren flyr undan den alltför påträngande verkligheten. Den utveckling som Blankenau genomgår syftar till att överbrygga skillnaden mellan diktjaget och hans egen livsföring.

Samma kritik har tidigare påtalats av Elisabet, dock inte i lika skarpsinniga ordalag. Elisabet:

Vad du skrev om religionen, om kyrkan, det hade du genomträngt med din tanke ... Och ändå var det något som saknades ... Du hade inte en gnista tro.

Blankenau:

Vad är kriteriet på tro?

Elisabet:

Att man kan offra. Att man är villig att lida ... hur värtaligt du än förfäktar den bästa sak är den ändå aldrig helt din egen, aldrig så viktig för dig, att du kunde offra ditt liv för att tjäna den. Jag är rädd, att du inte skulle offra ens din bekvämlighet. (sid 20 ff)

Att vara verklig innebär, i anslutning till Kierkegaard, att leva sina tankar, inte att tänka sitt liv. Några taktiska övervägande får aldrig styra kampen för den egna övertygelsen. Man får aldrig ge upp, aldrig fly. Politikens syftemål har ingen objektiv sida, värdet är helt avhängigt subjektiva överväganden – någon förståelse för taktiska beräkningar finns inte.

I filmen finns en auditiv dualism i valet av musik – inledningsvis hör Blankenau "Deutschland über alles" i radion – slutsce- nen med liket ackompanjeras av "Ave Maria". Symboliskt har nazismen besegrats av

katolicismen. Det är bara Blankenaus kropp som tagits av daga.

När "Excellensen" förstås i samband med Malmbergs hela produktion, blir tolkningen väsentligen modifierad i förhållande till om man betraktar verket isolerat. Dess art av existentiell uppgörelse blir därigenom tydligare. Det politiska skeendet har en andra-rangs plats. Filmen mottogs i regel utan någon tillbakasyftning på Malmbergs tidigare produktion. Recensionerna var hovsamma: komplicerade spörsmål var man inte van vid, dock noterades genomgående det afilmiska i berättandet.

Endast kommunisternas Ny Dag och den nazistiska Dagsposten var genomgående negativa.²⁴ Bara en inskränkning till styc-kets politiska implikationerna – som själv-fallet hade störst relevans för dåtidens publik – kan förklara den antinazistiska genomslagskraft filmen ändå fick. Censurens invändningar gällde uniformernas utseende, de var alltför tyskliknande. Filmen hade annars i motsats till dramat plockat bort alla direkta syftningar. Buchenwald blev till Boltenberg. Visserligen vet vi att det är fråga om Österrike, men några exteriörer förekommer inte, ockupationen skildras genom fanskifte. Upp hissas hakkorsfanan. Sedan får vi i radio höra att "det gamla riket" inte finns längre; Deutschland över alles.

Österrike som kulturell och politisk miljö

Det kan var på sin plats att skissera den politiska utveckling som ledde fram till tyskarnas maktövertagande i Österrike 1938. Det gamla kejsardömet störtades genom en revolution i november 1918 och republik

utropades. Imperiet förvandlades till en småstat – en förbundsrepublik. Utvecklingen fram till Anschluss 1938 präglades av starka inre motsättningar. I första hand mellan socialister och det katolska kristligt-sociala partiet. Till detta kom den begynnande nazismen under 30-talet. Kanslern Dollfuss, kristligt-social, förbjöd nazistpartiet 1933. Under 1934 igångsatte han en häxjakt på socialisterna, vilka i det närmaste utplånades. Därefter kunde Dollfuss genomdriva en ny författning, som medförde ökad makt för kanslern. Dollfuss' bana blev inte lång, han mördades redan i juli 1934, då nazisterna gjorde en misslyckad statskupp. Österrike försökte genom samarbete med Italien förhindra ett uppgående i det tredje riket, men när pakten mellan Tyskland och Italien signerades 1936, blev situationen ytterst kritisk. Efter Dollfuss tillträdde von Schuschnigg. I mars 1938 fick han överlämna makten till de inhemska nazisterna, med Seyss-Inquart i spetsen. Anschluss hade fullbordats.

Under hela perioden efter revolutionen 1918 upprätthöll överklassen sina gamla ideal och sin gamla livsstil. Kejsaren hyllades, dock var hans makt skugglik och han befann sig i landsflykt. Aristokratin närde förgäves förhoppningar att kunna återupprätta det gamla kejsarliga Österrike. Det är i denna starkt konservativa och nationalistiska överklass som Blankenau lever. Hans situation har inte nämvärt förändrats genom den borgerliga revolutionen. På sin 60-årsdag får han t o m blommor från skuggkejsaren – den unge herr Otto av Habsburg.

Det österrikiska samhället uppvisade en komplicerad väv av politiska motsättningar, som bäddade för nazismens seger 1938. Hela vänstern fanns innesluten i det socialdemokratiska partiet, detta var i gengäld radikalt. Under republiken hade socialdemokraterna omkring 40 % av väljarna. Par-

tiet skaffade sig en egen välutrustad privat-armé – Schutzbund. Mot denna stod hemvärnet, vars syften var "anti-marxistiska".²⁵ Hemvärnet var främst förankrat bland bönder och borgare på landsbygden. Schutzbund hade sitt starkaste fäste i huvudstaden. Hemvärnet var starkt politiskt orienterat, men delade sig i två grenar. Den ena stödde det kristligt-sociala lägret, den andra hade stortyska aspirationer. Detta hindrade inte att bägge grenarna hade en gemensam förbundsledning. Koalitionen mellan socialdemokrater och de kristligt-sociala sprack 1920. Den kristlige kanslern försökte då göra hemvärnet till en motvikt gentemot Schutzbund och samtidigt knyta hemvärnet närmare det kristligt-sociala partiet. Hans politik var inledningsvis gynnsam, men i slutet på 20-talet började hemvärnet alltmer att värna om sin integritet. Brottet med det kristliga partiet markerade en början på en allt starkare fascistifiering av hemvärnet, tydligt manifesterad 1929, då hemvärnsledaren i Korneuburg avlade en programmatisk ed. Den västliga demokratin förkastades och krav restes på rörelsens eget maktövertagande, med avsikt att genomföra en korporativ statsbildning.

Vid årsskiftet 1932/33 rådde fullständig handlingsförlamning i parlamentet, då de jämnstarka grupperna blockerade varandra. Samtidigt växte nazismen på landsbygden sig allt starkare. Genom Dollfuss' aktion mot socialdemokraterna och den nya författningen, som i praktiken ledde till "en kristlig korporationsstat",²⁶ kom den österrikiska demokratin att starkt högervridas. Syftet med den nya författningen var att stoppa nazismen. Men den tillfälliga leringen av katoliker och hemvärn som följde medförde inte att nazismen stoppades, däremot ledde den till att socialdemokratin nästan helt förintades. En fosterländsk

front kom till stånd. Schuschnigg störtade 1936 den dåvarande hemvärnsledaren von Starhemberg och berövade värnet dess autonomi. Konservatismen hade tillfälligt tagit udden av fascismen, men 1938 var det slut med den schuschniggiska eran – en betydande del av folket hälsade då de tyska trupperna med jubel. Dessa jubel ekar även i det blankenauska palatset: Ett folk! Ett rike! En ledare!

Blankenau:

Det är vedervärdigt. Här är uppenbarligen ett helt folk villigt att offra ... sin frihet, sin kultur, sin tradition, sin värdighet ... villigt att lida den gemenaste förödmjukelse, det skamligaste förtryck ... till intet gagn ... (sid 21f)

Tråkigt nog hade de konservativa själva genom sitt förbund med fascisterna och den påföljande utrotningen av socialdemokratin, sett till att motståndet mot tyskarna omöjliggjorts.²⁷

Det finns goda skäl att anta att "Excellensen" har djupare rötter i österrikiskt kulturliv än den självbiografiska hypotesen förutsätter.

I en recension av Malmbergs drama påpekar Ernst Alker parallelliteten mellan Blankenaukaraktären och den österrikiske symbolisten Hugo von Hofmannstahl.

Svensken Bertil Malmbergs skådespel Excellensen ... är ingen nyckelpjä. Den handlar om en imaginär Hofmannsthal, en Hofmannsthal som i varje fall genom övertygelsekraften hos den inre sanning, som all sann diktning äger, i mycket hög grad verkar närvarande och verklig.²⁸

Malmberg har inte yttrat sig om det existerar någon förebild till Blankenau. För flertalet kritiker och litteraturhistoriker har

Blankenau varit en spegling av upphovsmannens egna inre konflikter. "... Malmberg låter sitt alter ego (det har man väl lov att säga?)", frågar Georg Svensson.²⁹

I Herbert Grevenius' anmälan av Dramatikerstudions premiär nämns Hofmannsthal: "Hofmannsthal har fått låna drag åt den utsökt arbetade masken med de brinnande ögonen under luggen".³⁰ Grevenius talar här om Gavles mask, inte om att hela problemet i dramat skulle vara en intellektuell lek, en reflektion över hur ett diktartertemperament som det hofmannsthalska skulle förhålla sig till en likartad pliktkonflikt, som den Blankenau står inför. Det abstrakta i pjäsens problemställning låter sig förenas med en rad olikartade yttre omständigheter. Agne Beijer³¹ anför i sin recension Corneille för att finna en föregångare till den dramatiska renodlingen. Beijer antyder också att pjäsen till en del har koncipierats med en diktare för ögonen, även om han dementerar att det är frågan om en tydlig modellering: "Någon bestämd modell kan man inte peka på, men det är å andra sidan inte svårt att räkna ut vem Malmberg närmast sett för sig."

Även Georg Svensson uppmärksammade "Hilding Gavle i mask á la Hugo von Hofmannsthal".

Om Gavles mask var medvetet modellerad efter Hofmannsthal, är det mycket möjligt att Malmberg, med sin nära anknytning till Dramatikerstudion, själv föreslagit Per Lindberg, som via Max Reinhardt var bekant med Hofmannsthal, ett dylikt utförande. Det är föga troligt att Lindberg, oberoende av Malmberg, skulle låta Blankenau få en sådan litterär förebild. Malmberg var väl förtrogen med Hofmannsthals levnadsöde och diktning. Samman med Johannes Edfelt och Irma Nordvang översatte Malmberg tyska dikter av bl a Hugo von Hofmannsthal.³²

Hofmannsthal kan ha varit en tänkt förebild till diktarexcellensen. "Excellensen" är ett stycke med åtskilliga tolkningsdimensioner. I samtida recensioner tolkades den i första hand självbiografiskt, ett litterärt uttryck för Malmbergs Oxfordfrälsning. Blankenau uppfattades som Malmberg. Det kunde också så ses som en ren tidsspeglning, en "beredskapspjäs", en gensaga mot det nazistiska barbariet, med en och annan insmugen brasklapp. Möjligen kan pjäsen också uppfattas som en tankelek med ett författaren besläktat diktarskap.³³

I utläggningen ovan har vissa likheter mellan Blankenau och Malmberg påpekats, men vi har också, trots likheterna, hellre velat se Elisabets situation som den med författaren mest besläktade. Det är alltså fullt möjligt att Blankenau skulle kunna ha en annan litterär förebild, då självfallet en diktare nära förbunden med Malmberg.

Thomas Mann skulle kunna vara en tänkbar inspiratör. Malmberg arbetade i mitten på 30-talet med att översätta den stora Joseferien. Manns språkmagi och återdiktning av det bibliska stoffet attraherade i hög grad Malmbergs sinne för det klangliga välljudet. Trots Malmbergs beundran för Mann, är Hugo von Hofmannsthal en troligare förebild till Blankenau. Hofmannsthal var det kejsrerliga Österrikes stora diktare. Ofta brukar hans skapande uppdelas i två perioder: det första skedet sträcker sig fram till sekelskiftet, och består i huvudsak av lyrik, dess symbolistiska aura är den förnämsta på det tyska tungomålet. Dödskulten och esteticismen står i högsätet, problematiken är, enligt Hofmannsthal själv, på andra sidan det sedliga. Preexistensen är hans egen beteckning på sitt tidigare skapande. Den senare diktningen domineras av dramatiken, men de kulturfilosofiska essäerna spelar en framträdande roll.

Under preexistensen lever människan som "über-ich", isolerad från den egna existensen, vilken i sin tur betecknas som "Zusich-selber-kommen" och även "Verknüpfung mit dem Leben". Existensen förverkligas genom att preexistensen fördjupas i en sk individuation. Förknippningen med livet är också en förknippning med världen. Existensen är "ein höheres Selbst". Transcendensen spelade en central roll i Hofmannsthals tänkande, även när det rör sig om politiska entiteter som den österrikiska staten är dess väsen inte att söka i den empiriska världen utan snarare i en över-sinnlig idé.³⁴

I ett brev till Burckhardt skriver Hofmannsthal:

I mörka ögonblick förstår jag mycket väl vad som styr min penna. Det är det gamla Österrike som försvann från världskartan men likväl på något sätt åter vill komma till liv.³⁵

Den gamla dubbelmonarkin hade genom första världskrigets fred rumphuggits till en småstat. Österrike hade varit en symbol för hela det övriga Europa: "Wer sagt Österreich, der sagt ja: tausendjähriges Ringen durch Europa, tausendjähriger Glaube an Europa."³⁶ När nu Europa låg i stöpsleven ville Hofmannsthal åtminstone att Österrike skulle ihåggkommas. Han säger om sina egna försök att litterärt uttrycka den österrikiska idén:

... en underlig blandning av självkänsla och anspråkslöshet, av säker instinkt och tillfällig naivitet, naturlig balans och bristande dialektisk förmåga.³⁷

I filmens inledning, firandet av Blankenaus 60-års dag, sägs i hyllningstalen för dikta-ren: "Så länge er diktning lever kan inte det gamla Österrike dö" och talaren tillfogar:

"och eftersom jag tror på er diktnings evighet, tror jag också på ett evigt Österrike". Också i Blankenaus produktion antyds två stadier. I sitt samtal med Elisabet ber excellensen henne att uppriktigt säga sin mening om hans produktion. Hon urskiljer då vad hon kallar hans ungdomsdiktning, hon kallar den ett gift, tjugande och en smula anfrätt. En diktning som berusade hennes sinne men inte i längden tillfredsställde hjärtat. Vill man, kan detta säkert uppfattas som en, kanske lite elak, beskrivning av symbolistisk poesi. På detta replikerar Blankenau:

Men det andra. Hela min följande produktion? Den är ju av en annan art. Elisabet: När nederlaget kom och revolutionen och republiken, gjorde du visserligen ett försök att förändra dig. ... Du försökte bara att rädda över i en ny livsform vad du älskade i den gamla: din själviska andlighet, ditt aristokratiska bildningsideal. (17 f)

Att orden är en smula provocativa är betingat av den dramatiska motsättning som råder mellan de båda under Elisabets första berusning över Max och hans offervillighet.

De sociala och politiska förskjutningarna drabbar diktarexcellensen. Ingvar Holm skriver om motsvarande förskjutningars inverkan på Hofmannsthal:

Habsburgsrikets undergång hade drabbat honom som en personlig olycka som han aldrig helt hämtade sig ifrån.³⁸

Vad som sammanfattningsvis kan sägas om Blankenaus eventuella förebilder är, att det finns vissa väsentliga beröringspunkter mellan Hugo von Hofmannsthals tankevärld och de uppfattningar som Malmberg tillskriver Herbert von Blankenau. Det är i varje fall inte oförenligt med texten att Hof-

mannsthal kan ha varit en förebild för Blankenau. Att vara medveten om en ytterligare estetisk dimension, som förebildshypotesen innefattar, är inte alls nödvändigt för en förståelse av styckets konflikt, den är bara en extra krydda på den dramatiska anrättningen.

I sin avhandling har Michael Muhr utvecklat Alkers resonemang kring "Excelensen" och Hofmannsthal. Han hittar vittgående överensstämmelser mellan Blankenaus tankevärld och Hofmannsthals, och drar slutsatsen: "Herbert von Blankenau är en imaginär Hofmannsthal med hans karaktärsdrag och personlighet."³⁹

Hofmannsthals pangermanska idéer togs i modifierad form på entreprenad av nazismen under slutet av 20-talet, men Hofmannsthal var föga smickrad av nazisternas intresse. Pangermanismen, av Hofmannsthal själv kallad konservativ revolution, framlades vid en föredragsserie – Das Schriftum als geistiger Raum der Nation vid Münchenuniversitetet 1927.

Hofmannsthal sa bl a: "Dess mål är formen, en ny tysk verklighet, som hela nationen kan delta i."⁴⁰ Vad Hofmannsthal avsåg var något helt annat än den tyska expansion som Hitler senare genomförde. För Hofmannsthal gällde det inte att expandera geografiskt, utan att utbreda en speciell andlighet, en kultur- och livsstil.

Efter nazisternas maktövertagande dala- de Hofmannsthals stjärna i Tyskland, han hade ju judiskt blod på fädernesidan. I april 1933 svartlistades han tillsammans med en rad andra prominenta kulturpersonligheter. En komplikation i sammanhanget var Hofmannsthals samarbete med Richard Strauss, som hade högsta anseende i det nya Tyskland, han var bl a ordförande i Musikakademien 1933–35. Hofmannsthal och Strauss hade tillsammans gjort ett betydande antal operor. I Nazi-Tyskland var Hof-

mannsthal tabu och Strauss en prominent kulturperson. Deras operor blev inte helt stoppade, men spelades inte så ofta. När Strauss hade avgått som president i Musikakademien blev han offentligen angripen för samarbetet med Hofmannsthal.⁴¹

Skulle Blankenau vara en hypotetisk Hofmannsthalsbild kan det vara på sin plats att en aning beröra Hofmannsthals eventuella täckning för de religiösa frågeställningar som aktualiseras i några av hans dramer. Hofmannsthal skrev en serie dramer som behandlar metafysiska och existentiella problem: "Jedermann", "Die Salzburger grosse Welttheater" och den ofullbordade "Xenodoxus". Hofmannsthal var inte religiös i konventionell mening, själv inte troende, men kände en stark dragning till idealism och metafysisk spekulation. En av de mera kända tyska litteraturhandböckerna skriver om Hofmannsthals förhållande till stoffet i ovannämnda dramer:

De tre salzburgerpjäsernas struktur syftade mot det religiösa, särskilt det katolska frälsningsvärldsalltet. Senare har Hofmannsthal aldrig vågat sig så långt ut på det kristna trosområdet när det gäller didaktisk förkunnelse. Han gick i de två pjäserna Jedermann och Die Salzburger grosse Welttheater utöver sina personliga möjligheter, utöver sin poetiska och personliga tro. Han använde det kristna dramas gamla stilmönster – men han förmodade inte fylla dem språkligt med sin penna. Å andra sidan är de inte retoriskt menade. Det var Hofmannsthals tro, att folket i vidaste bemärkelse, för vilket han skrev pjäserna, skulle finna frälsning i den kristna religionen, även om han, liksom den tidens stora, som diktare och person blott förhöll sig respektfull mot denna tro.⁴²

Möjligen tänkte sig Malmberg att Hofmannsthal placerad i det tyskockuperade Österrike skulle sammansmält sina litterära gestaltningar med sitt eget liv: att han skulle blivit delaktig trons mysterium och därigenom uppnått verklig existens. Hofmannsthal dog 1929, ingen kan med säkerhet veta hur han skulle reagerat om han levte 1938. Malmbergs drama kan tolkas som ett försök till svar genom psykologisk inlevelse i Hofmannsthals tankevärld. Något definitivt bevis för teorin finns inte i Malmbergs efterlämnade papper, men ovan anförda indicier gör teorin sannolik, även om den inte är helt säker.⁴³

Det förtjänar påpekas att Blankenau spelades av Hilding Gavle i den ursprungliga teateruppsättningen och av Lars Hanson i filmen. Dessa skådespelare med sina helt olika fysionomier och temperament gav vitt skilda tolkningar åt rollen. Gavle, med sitt judiska yttre och sin nervösa intensitet, var en helt annan Blankenau, mera hofmannsthalsk än Lars Hansons kylige aristokrat. De ersättare som gestaltade Blankenau under Dramatikerstudions landsortsturnéerna – Gabriel Alw och Gunnar Björnstrand – hade även de hofmannsthalska masker. Att Gavles mask inte fick följa med till filmatiseringen kan bero på faktorer som Malmberg inte kunde kontrollera. Per Lindberg var inte längre med som regissör och manussidan var förstärkt med Sven Stolpe. Det kan tänkas att filmens katolske martyr ligger närmare Stolpes syn än Malmbergs.⁴⁴

Marianne Aminoff-Karlén,⁴⁵ som spelade Elisabet i Dramatikerstudions uppsättning, har uppgivit, att Hilding Gavle i sin gestaltning av Herbert von Blankenau utgick från Hugo von Hofmannsthal som förebild. Frågan ställdes inte om Hofmannsthal var förebild, utan om det eventuellt fanns någon förebild – i så fall vem? Marianne Aminoff-

Karlén svarade utan reflektion: Hugo von Hofmannsthal.

Själv läste hon Hofmannsthal under repetitionsarbetet. Hon uppgav vidare att tanken att utnyttja Hofmannsthal som förebild kan ha kommit från Per Lindberg, med eller utan sanktion från Bertil Malmberg.

Tilläggas bör att Malmberg var ordförande i Dramatikerstudion och i nära kontakt med Lindberg under arbetet, därför är det sannolikt att Lindberg diskuterade en sådan sak med Malmberg.

De likheter som påvisas ovan baserar sig på en analys av Blankenaufigures inre kohärens och dess likhet med von Hofmannsthals tankevärld. Uppslaget kom ursprungligen från Alkers artikel – han har inte gjort intervjuer för att kontrollera hypotesen, hans resonemang utgår från dramaten inte från Lindbergs föreställning, vilket ytterligare styrker antagandet att Malmberg bör ha lämnat uppslaget med Hofmannsthal till Lindberg, och inte tvärtom.

Tillkomsthistoria

Tillkomsten för dramat daterar Malmberg i en artikel i "Röster i radio"⁴⁶ – i samband med radioföreställningen i mars 1944 – till 1939. I memoarerna nämns 1938 som tillkomståret (Ett författarliv sid 155). I sin avhandling "Tradition och modernism" påstår Ingemar Algulin, med stöd av Malmbergs kvarlåtenskap, att dramat påbörjades hösten 1938 och förelåg färdigt 1939 på våren.⁴⁷ Samma år inköptes det av Blancheteatern – efter att först ha utbjudits till Dramaten – som emellertid efter påtryckningar från myndigheterna aldrig spelade pjäsen.





Hugo von Hofmannsthal.

Excellensens uttolkare.

Hilding Gavle (överst till vänster) spelade Herbert von Blankenau i Dramatikerstudions premiäruppsättning.

Rollen spelades av Gabriel Alw (nedan till vänster) och Gunnar Björnstrand (överst till höger) under turnéer.

Lars Hanson – Blankenau i radioföreställningen och i filmen – utan den hofmannsthalinspirerade masken.

Påtryckningarna påtalas också i artikeln i "Röster i radio". I memoarerna⁴⁸ skriver Malmberg att det var Arthur Engberg som stoppade Dramatens planer på att spela pjäsen.

Malmberg tog kontakt med Pauline Brunius i början på 1939. I ett brev till henne, daterat 14.2 1939, framgår det att en diskussion om styckets farlighet förts:

Härmed har jag nöjet att översända tredje akten. När jag var uppe hos Fru Brunius glömde jag att säga, att den första akten inledes med en utsändning i radio med ett fragment av ett tal av Ledaren, vilket Blankenau klipper av för att därpå ringa på sin betjänt. Detta fragment är alltså ännu icke infört i manuskriptet men plats har lämnats därför.

Jag tror, att vissa saker i stycke[t] skulle kunna mildras, om det är absolut nödvändigt. Likaså att i värsta fall lokaliseringen till ett bestämt land kunde utbytas mot en allmänare Ortsbestämning, ehuru jag naturligtvis helst såge, att det kunde undvikas.⁴⁹

Några belägg för att Engberg aktivt skulle ingripit går inte att finna – vilket beror på att om han ingrep så skedde det genom muntliga kontakter.⁵⁰

Den 20 november 1942 fick dramat sitt uruppförande på Dramatikerstudion i regi av Per Lindberg. Föreställningen blev en stor framgång för alla inblandade. 1942 utkom dramat också i bokform⁵¹ – 1944 i mars kom såväl filmen som radiodramat. Radioföreställningen dagen före filmen. Sveriges Radio gav 1943–44 en serie dramer, kallade frihetsdramer, i vilken ingick, förutom "Excellensen" bl a Kaj Munks "Niels Ebbesen", John Steinbecks "Månen har gått ner", Lope de Vegas "Fårakällan" och Friedrich von Schillers "Wilhelm Tell".

1945 gav Malmberg ut "Excellensen" i

romanform, medförfattare var Sven Stolpe. Romanen byggde helt på filmmanuskriptet. Det är alltså otvetydigt att stoffet fick en stor spridning genom alla dess olika offentlighetsformer. För Malmberg innebar detta inte minst ett välbehövligt ekonomiskt tillskott.

Stolpe och Strindberg

Sven Stolpe har ett par intresseväckande påpekanden i sin memoarbok "Krigstid". Stolpe menar att Blankenaugestalten av Malmberg skildras helt utan personlig täckning hos författaren, "utan ... någon som helst egen tro på att detta var en framkomlig väg".⁵² Malmberg skulle ha inlånat material från andras erfarenheter och av detta sammanfogat pusselbitarna till en estetisk helhet, utan att tro på det hållbara i den framförda övertygelsen. Istället var det andra som hade personlig täckning för de gestaltade erfarenheterna, inte minst Sven Stolpe:

Jag skulle i detta ögonblick vilja säga att skådespelet 'Excellensen' betydligt mera bygger på erfarenheter som jag gjort än erfarenheter som dess författare gjort.

Stolpe har säkert rätt beträffande Malmbergs metod. Att utnyttja allehanda stoff ur sitt dagliga liv och umgänge – vilken författare gör inte det? Om Stolpes tes beträffande den personliga täckningen hos Malmberg när det gäller Blankenaus utveckling är korrekt, så skulle det ovan framförda uppslaget, att hellre identifiera författarens situation med Elisabets, i varje fall inte stå i konflikt med Stolpes påstående. Likaså faller den självbiografiska hypotesen om Stol-

pe har rätt. Å andra sidan faller Stolpes påstående om Hofmannsthalresonemanget håller.

En som riktade kritik mot Malmbergs drama var Axel Strindberg. I en artikel aktualiserar Strindberg dramat i förbindelse med debatten om straffet för krigsförbrytarna.⁵³ Han menade att en av dramats teser är att det finns "lägerkommendanten med själsadel". Slutscenen med försoningen mellan Karbe och Elisabet kallar han "abnormitet och förljugen fromhet". Visserligen, skriver han, vill andra se den som en kristen kärleksparadox. Strindberg menade att det ur dramat följer, om än utsagt, att krigsförbrytarna kanske inte borde bestraffas. För Strindberg, som såg en rättegångsfred som en nödvändighet för att undvika en oändlig mängd privatuppgörelser, var "Excellensen" inte ett angrepp på nazismen, snarare ett indirekt försvar. De enskilda kallas i dramat för redskap, dessutom blinda, ansvaret finns längre upp i makthierarkin.

För Strindberg stod det klart att Karbe bar ansvaret för de gärningar, vilka han inte utfört själv, men tvingats beordra. Rent psykologiskt trodde Strindberg inte att det vore omöjligt med dramats komposition – gäller de nära släktrelationerna – att få tillstånd en kärleksparadox.

Strindberg avslutade:

Malmberg [har] själv omöjliggjort det försoningsprogram han omhuldat: bättrar sig en står nämligen tusende åter ... Det är inte i första hand de eventuella undantagens öde som intresserar i uppgörelsens timma.

Malmbergs genmåle baserade sig på att Strindberg inte uppfattat fiktionens inre psykologiska konsekvens. Strindbergs argumentering utgår från att Malmberg stö-

der de värderingar som följer ur Blankenaus handlande. Men Malmbergs egen uppfattning var, säger han, absolut inte identisk med den som finns gestaltad i dramat, han renodlade ett utvecklingsförlopp, sökte en typifiering av den kristnes förhållande till ett yttre förtryck. Malmberg hävdar i artikeln att:

Jag visste icke, när jag skrev mitt stycke, att ett riktigt drama framgår, icke ur ett inre skådande, icke ur en totalvision av ödets dunkla flätningar på gott och ont, utan ur vissa agitatoriska överväganden. ... även när jag gav skådespelet ett nytt slut; ty icke heller detta gjorde jag för att motsvara den politisk-aktuella debattens fordringar, utan just med tanke på den där totalvisionen...

Blankenaus plågoandar voro *hans* plågoandar, och att han (men icke jag) av den anledningen var i sin fulla rätt att förlåta dem, ja, att han inte ens kunde något annat i enlighet med sin egen verklighet inom skådespelets ram.⁵⁴

Malmberg menar att för den kristne är martyriet en naturlig utväg i en förtryckarsituation, hellre döden än att svika tron. Om man har för ögonen just detta försök att hitta de psykologiska konsekvenserna i karaktären, och inte tar för givet att pjäsens natur är av i första hand antinazistisk agitation, då uppstår inte den kritik som formuleras av Strindberg.

Vore syftet att skapa ett allmängiltigt handlingsmönster för bekämpandet av nazismen, skulle pjäsens förlåtelsemoral föra till total uppgivelse. En sådan pjäs skulle inte vara skriven av Bertil Malmberg, hans mål var inte att analysera en historisk situation i politiska termer.⁵⁵ Pjäsen framspringer visserligen ur en bestämd historisk situation, men alltför många uppfattade den unge nazisten enbart som en företräda-

re för ett specifikt ideologiskt system, men för Malmberg var han i första rummet en representant för en individuell utveckling bort från en uppsättning övertygelser, som inte stod i samklang med hans verkliga jag. Nazismen är i pjäsen primärt *en* form av förtryck, ställföreträdare för ett universellt övergrepp. Blankenaus identifikation med Kristus pekar i denna riktning. Här finns en tydlig konflikt mellan ett publikt behov – avståndstagande från nazismen – och upphovsmannens intentioner. Man bör härvidlag hålla i minnet att stycket skrevs redan 1938/39, när Chamberlain förhandlade med Hitler.

Den kritik som indirekt formuleras i pjäsen baserar sig främst på en kulturförståelse, som räknar med demonin hos de mörka makterna. Denna demoni finns inom individen, vid denna tid aktualiserad genom djuppsykologins framväxt. "Excellensen" dämpar till en del demonin från "Dikter vid gränsen", betonar på nytt den klassicerande idealismen i platonsk tappning. Men den religiositet som Malmberg pläderar för i samtida essäer, räknar både med ljusa och mörka komponenter i gudsbilden.⁵⁶ En religiositet som inte räknar med de magiska krafterna möjliggör framväxten av ideologier, som till en del övertar religionens funktion och utnyttjar irrationalitetsbehovet hos människan. Att denna gudsbild saknas i "Excellensen" stödjer Stolpes anmärkning om att Blankenaus andliga övertygelser inte enbart är framsprungna ur Malmbergs egen religionsuppfattning. Men att därav dra slutsatsen att "Excellensen" inte har täckning i Malmbergs egen erfarenhet stämmer bara om man förleds att inskränka hela problematiken i dramat till titelpersonen. Problemet ligger i helhetssituationen, i de konkurrerande trossystemen, i möjligheten av att inordna sitt liv under de krav som ställs inom dessa. Sambandet mellan nazis-



Den onde tysken – Stig Järrel som major Monk.

men och den sterila kristendomen, tanken att nazismens framväxt till en del orsakades av religionens magilöshet; i dessa kopplingar ligger det malmbergska synsättet.

Malmberg var frälst, men det behövde inte betyda att han skrev om sina egna andliga erfarenheter, utan mera att hans författarskap öppnade sig mot ett nytt fält, den religiösa mytens och mystikens värld.

Att leva med nazismens normsystem går bara ifall man är blind och okunnig eller utstuderat djävulsk, som major Monk, filmens supplerade onde tysk. För excellensen fanns bara den paradoxala möjligheten att leva som kristen och därigenom dö som Kristus; för att sona medmänniskornas brott.

För Elisabet går det inte att ansluta sig till någondera av dessa konkurrerande ideo-

logier. Inte så att hon skulle vara bärare av Malmbergs magiserande religiositet, utan mera att hon mer eller mindre omedvetet pendlar mellan fascination och avsky inför nazismens utformning. Hon har ett behov av att hitta nya riter, att undfly steriliteten i den estetiserande kristendomen för att söka sig till ett annat trossystem.

Försoningstanken

Dramat har två olika slutvarianter: i den ursprungligen uppförda texten antyds en möjlig återförening mellan Max och Elisabet. Detta slut uppväckte skarpa protester från flertalet recensenter, vilket föranledde Malmberg att omarbete sista scenen. Detta nya slut spelades i de övriga föreställningarna⁵⁷ fr o m den 4 december, och det finns också i den tryckta utgåvan av pjäsen som kom i december 1942.

I stället för att hålla det sannolikt med en senare återförening ger Max order om att öppna lägrets portar och hans bestraffningar av soldaterna som begått övergrepp mot fångarna återkallas. Han säger sig själv vara Blankenaus mördare och bära det fulla ansvaret för alla övergrepp inom lägret. Hans order åtlyds inte utan han arresteras och för detta högförräderi finns bara ett straff. Elisabet blir ensam kvar. I filmen har ånyo återföreningen inte bara antytts, utan den äger rum i full skala över den dödes bår. Max' fortsatta verksamhet kommer att vara antinazistisk. I radiodramat fanns inga avvikelser på den punkten från den tryckta texten, däremot en del andra retuscheringar, vilka gör dramat strängare i fokuseringen på konflikten, allt ovidkommande har strukits.

Malmberg befann sig inte i ett politiskt

vakuum under dramats och de olika varianternas framväxt. Den ursprungliga versionen tillkom hösten 1938 – våren 1939, dvs under en period då nazismen ännu i vida kretsar ansågs rumsren. Det var Münchenöverenskommelsens tid, man trodde att det skulle gå att uppnå varaktig fred genom förhandlingar med Hitler. Historien har alltför kusligt visat hur fel denna tanke var. Malmberg var starkt protyskt orienterad, han var ambivalent visavi nazismen under 30-talet. Han trodde och hoppades att det skulle vara möjligt att förändra nazismen genom att eliminera de drag i läran och praktiken som var brutala och vulgära. Blankenau hyser i dramat samma tro när han vill återupprätta alliansen mellan Max och Elisabet. En alltför exakt ideologisk tolkning av de inblandade personernas roller är att till en del missförstå dramats egentliga syfte: levandegörandet av ett trosystem, där nazismen bara blir till en representation av hot och förtryck gentemot en annan mera hållbar övertygelse.

Men den utformning som slutscenen gavs vid årsskiftet 38/39 var uppenbart en reflex av en i konservativa kretsar vitt utbredd uppfattning av nazismen.

Det var ursprungligen tänkt att dramat skulle ges ut av Bonniers redan hösten 1939, men utgåvan stoppades. Då låg redan ett ombrutet korrektur klart, daterat den 12 september 1939.⁵⁸

Texten i korrektorexemplaret är med några mindre stilistiska retuscheringar identisk med utgåvan av dramat från 1942 – bortsett från utformningen av slutbilden i akt 3, alltså själva försoningsscenen.

Förutom korrektorexemplaret och bokutgåvan finns det två versioner av texten i Blancheteaterns samlingar.⁵⁹ Den ena versionen innehåller en del strykningar som pekar fram emot den definitiva korrekturtexten. Den andra versionen är identisk

med korrekturet. Vidare finns Per Lindbergs regiexemplar från Dramatikerstudion bevarat i hans samlingar på Drottningholms Teatermuseum. Lindbergs exemplar är identisk med korrekturet fram till slutscenen som är utbyggd med åtta nya repliker. Dessutom finns Olof Molanders radiobearbetning hos Sveriges Radio – slutscenen är där identisk med bokutgåvans. Således kan en jämförelse mellan korrekturet från 1939 och utgåvan från 1942 vara giltig för alla versioner av texten, utom regiexemplaret, som alltså har ett antal tillagda repliker.

Dramatikerstudion spelade premiärkvällen texten som den föreligger i Lindbergs regimanus, men under intryck av kritiken mot försoningstanken i sista aktens slutbild ändrades texten på det sätt som den föreligger i den tryckta utgåvan.

Vad gäller kronologin för textversioner är troligen det ena exemplaret i Blanchesamlingen äldst, texten är där fortfarande under arbete. Den första versionen färdig text är Blanches exemplar nummer två, identiskt med korrekturet. I samband med uppförandet 1942 såg sig Malmberg föranlåten att modifiera slutbilden – den andra versionen är Lindbergs regimanus. Den tredje versionen är bokutgåvan från december 1942. Den fjärde versionen är Molanders radiobearbetning. Den femte versionen är Malmberg/Stolpes filmmanus. Version sex är romanen.

I korrektorexemplaret, liksom i övriga versioner, profeterar Blankenau att Max och Elisabet skall försonas. Då förnekar Elisabet möjligheten av detta. Blankenau förs ut och iscensätter sitt flyktförsök och dödas.

Elisabet och Max är kvar i rummet när Blankenaus död meddelas. Max tror därmed att all försoning är otänkbar.

Max: Han dog. För att rädda mig. För att ordern skulle bli verkställd utan att jag behövde verkställa den. Ändå är det jag som dödat honom. Ändå är det jag som bär skulden. Nu har det sista, det oåterkalleliga, kommit mellan dig och mig...
Elisabet: Ja, Max det oåterkalleliga. Men ingenting som skiljer. Utan en brygga. (sid 122f)

Här sträcker Elisabet ut handen mot den som uppfattar sig som faderns mördare. Hur bryggan dem emellan skall tolkas är där emot en öppen fråga. I Lindbergs regimanus tas diskussionen om bryggan upp i ett följande replikskifte:

Max: En brygga?
Elisabet: Pappas offer får inte vara för-gäves.
Max: Du vet att det är omöjligt.
Elisabet: Ja, omöjligt.
Max: Att det inte kan ske.
Elisabet: Jag fattar inte hur vi ska kunna? Allting uppreser sig mot den tanken. Bara att se dig dag efter dag. Jag förstår det inte. Kan inte förstå.
Max: Det går inte... Det går inte...
Elisabet: Ändå vet jag att det måste. Att det nu är det omöjliga som måste ske, det finns ingen annan väg. För oss. Och för världen... (sid 65)

Elisabets slutord vidgar perspektivet: försoningen – bryggan, förövrigt aktualiserad redan i slutet på akt 2 – är nödvändig inte för deras kärleks skull utan för världen. Den är tydligtvis symbolisk, de romerska knektar, förtryckets redskap upptas i gemenskapen.

Konsekvenserna för Max är här inte utdragna, hur skall han agera? Skall han fortsätta som lägerkommendant? Eller?

Det var denna version av slutscenen som spelades premiärkvällen och som recensenterna reagerade starkt negativt på.⁶⁰

I det tryckta dramat är Max' öde entydigt. Han häktas för högförräderi, när han upphäver sina tidigare bestraffningar och ger order om att lägerportarna skall öppnas. I diskussionen mellan Max och Elisabet efter beskedet om excellensens död dementeras alla försoningstankar. Max säger att Blankenau dog för att han skulle räddas och så slutar repliken: "Men kanske också för något annat." Elisabet svarar inte.

Max: För att du och jag...

Elisabet: Då var hans död till ingen nytta.

Max: Jag vet.

Elisabet: Det är ändå du som har dödat honom.

Max: Jag är mördaren. Av honom och många andra. För allt som skett i lägret är det jag som bär skulden. Jag har bestraffat övergrepp. Hur ädelt! Men glömde att hela min existens på denna post var ett enda övergrepp. Mot fångar och vaktmanskap. Mot liv. Mot levande människor. Och jag... jag har dömt över andra... (sid 120)

I Max' slutreplik är ansvarsfrågan klart besvarad. Dessutom är där det starka ordet mördare introducerat. Tidigare talas bara allmänt om skuld och ansvar. Men den kanske mest centrala ändringen är att Elisabet faller de avgörande orden: "Det är ändå du som har dödat honom".

I korrekturet läggs dessa ord i Max' egen mun och får då en helt annan verkan. När Elisabet utsäger orden krossar hon alla tankar på försoning.

I filmmanuskriptet finns den tydligaste utformningen av försoningstemat, vilket i och för sig är förvånande med tanke på att filmen kom våren 1944. Den förändring som vidtogs efter kritiken av dramat, borde fortfarande varit aktuell inför filmen. Lärdomarna borde vara definitiva och dessutom var kunskapen om nazismens barbari då så

Försoningens utformning
i filmen.

Blankenau försöker återför-
ena Max och Elisabet, men
hon kan inte ...



... förrän Blankenau mördats.



Då är hon beredd att förlåta Max.

mycket mera omfattande än 1942, för att inte tala om 1939.

Max uppsöker Elisabet i bårhuset. Tidigare i filmen gjorde Blankenau samma försoningsinvt som i övriga versioner, men Elisabet tog då avstånd från tanken.

Max: Jag skall lämna dig ensam...

Elisabet: Nej, stanna. Jag har något att säga dig ... sedan ... Det är något jag kommit att inse. På resan hit. Han står inte längre mellan oss som ett hinder. Han har blivit en brygga. Vi får inte göra hans död meningslös.

Max: Och det förfärliga som varit? Kan du glömma det?

Elisabet: Nej.

Max: Kan du förlåta?

Elisabet: Ja.

Max: För mig finns nu bara en väg. Att lämna lägret. Göra mig osynlig och anonym ... sälla mig till de andra osynliga och anonyma och ta upp kampen ... mot det onda jag tjänat ... Hela världen kommer att kämpa.

Elisabet: Jag vill också kämpa. – Vid *din* sida.

Max: Det blir en livsfarlig kamp Elisabet. Och en bitter.

Elisabet: Men i hans anda. En kamp för människan. Och därför barmhärtig.

Max: Barmhärtig? Ja, mot de svaga. Men hård mot de hårda ... (manuskriptet sid 107f)

Filmens slut är häpnadsväckande i sin vidsynthet inför bödelns situation. Här har den tidigare kritiserade bristfälliga psykologin i Elisabets hållning förts till sin spets. Hon förlåter Max. Hans metamorfos till aktivt kämpande, antinazistisk motståndsmann, med Elisabet vid sin sida, har svag täckning i stoffet. En lättköpt melodramatisk avslutning som troligtvis mera anpassats med tanke på biopublikens happy-end-behov än dramatisk konsekvens, "totalvisionen" har fått stryka på foten. Dock inrymmer slutet både melodramens kärleksbehov och uppmärksamhet till politisk kamp mot nazismen.

Försoningen är således helt berövad symbolisk betydelse. Elisabets förlåtelse gäller enbart Max, inte nazismen. Något annat var knappast möjligt i mars 1944.

Teaterföreställningen 1942 gavs på Dramatikerstudion, som var en sluten abonnemangsteater och därför mindre känslig ur propagandasynpunkt. Det var ömtåligare med såväl Blancheteatern som Dramaten. I premiärföreställningen angavs miljön utan omsvep, men efter UD:s påtryckningar ströks alla direkta syftningar. Koncentrationslägret kallades Boltenberg⁶¹ osv. Samma sak gällde filmen, men inte det tryckta dramat.⁶² Slutscenen har förbindelse med huruvida Max skall uppfattas som god eller ond tysk i analogi med diskussionen apropos Ernst i *Det brinner en eld*.

Karaktären är så utformad att slutscenen kunde gestalta försoning eller definitivt slut på förbindelsen utan att retuscheringar behövdes annat än i själva slutpartiet. Max är ju värd kärlek tidigare i dramat i samtliga versioner, och är därför inte renodlat ond, som doktor Hahn i den i nästa kapitel diskuterade filmen *Lev farligt*.

Malmbergs modifiering av dramas slutscen kan uppfattas som en anpassning till ett behov av en ond, dock inte tysk, utan österrikare.

Påtryckningar

Filmen planerades i två olika versioner, den ena kallas i Lorens Marmstedts korrespondens med Statens biografbyrå ömsom den "tyska", ömsom den "politiska" versionen. Från Terrafilms sida fanns en osäkerhet om hur långt den politiska tydligheten i lokaliseringarna fick sträcka sig, därför kontaktades UD redan under inspelningsstadiet. I Arne Svenssons avhandling⁶³ återges de olika turerna i samband med granskningen av filmen.

Byrån godkände inte den sk politiska versionen, utan istället fick den "icke-tyska" versionen byråns godkännande – utan några ingrepp, men först efter en brevväxling mellan Marmstedt och Biografbyråns chef Gunnar Bjurman. Marmstedt klargör där olikheterna mellan filmens och SS:s uniformer.

I februari 1944, dvs innan filmen godkännts, gjorde en tysk legationstjänsteman visit hos UD och framförde en förhoppning att "moment, vilka kunde vålla bekymmer i förhållande till tyskarna" skulle undvikas. Detta enligt byråchef Ragnvald Bagges promemoria av den 26 februari. Arne Svensson har inte funnit några belegg för att tyskarnas önskemål vidareförmedlats till Biografbyrån. Den tyska legationen reagerade skarpt på filmen, minister Hans Thomsen sände två telegram till Auswärtiges Amt. I det första noteras att filmen inte har några referenser till Tyskland och tyska förhållanden, men att alla ändå vet vad som åsyftas och reagerar därefter.

I ett senare telegram beskriver Thomsen *Excellensen*, som den svenska filmindustrins hittills kraftigaste propagandaprodukt. Han förordade dessutom en bojkott mot alla som medverkat i filmen, metoderna från IFK:s glanstid går igen. Den 6 april tog Thomsen upp filmen med utrikesminister

Günther, men denne uppfattade innebörden i filmen som det godas seger över det onda. Günther hade emellertid inte sett filmen. Den 17 april, då Thomsen hade audiens hos Gustav V nämnde han sin uppvaktning hos Günther. Kungen förhörde sig med utrikesministern om vilka åtgärder som vidtagits. När chefen för Auswärtiges Amt besökte Sverige i april såg han filmen och avsände en not till utrikesminister Ribbentrop. I noten skriver han att den svenska regeringen är kraftlös och inte har mod att vidta några åtgärder.

Mönstret för yttrandefriheten i Sverige under världskriget framträder klart med detta stoff som utgångspunkt. De föreställande konstärterna var mest utsatta för myndigheternas omsorg.

Endast genom att spela stycket i ett slutet sällskap kunde dramat uppföras, och detta först i slutet på 1942.

Sedermåra fick de politiska syftningarna mildras efter påtryckningar. Britta von Horn, teaterns chef skriver:

Uppe på studion sa en herre från UD (herr Grafström): 'Vi förbjuder ...' 'Det kan ni inte. Vi spelar under förbudsform.' 'Fröken von Horn vill väl inte vara orsaken till att vi får krig med Tyskland?' ... Varje kväll spelade vi. Varje morgon klockan 10 kom herrn igen. Vi förbjöds ha Hitler på väggen, SS-märken på uniformerna, allt skulle vara neutralt. (En neutral motståndspjäs!) Ordet ledare utbyttes mot härskare. Det sattes krokben för hyrande av lokal. För krediter. För turné i landsorten.⁶⁴

Per Lindberg berörde i ett föredrag i Helsingfors i april 1943 påtryckningarna under arbetets gång:

När Excellensen skulle framföras visade det sig att teatern inte alltid behandlats

som en barnslig lek. Men att den, likt Hamlet, ibland kan bli infamt påpassad. Under repetitionerna lyckades en främmande nations representant omärkligt följa arbetets gång, och på premiärdagen fick vi en lista på vad som fick sägas och inte sägas på kvällen.⁶⁵

I den tryckta versionen som kom månaden efter behövdes inga omskrivningar, det var tydligen ofarligare med det tryckta ordet än en dramatisk gestaltning. I samband med radiodramat framkom också önskemål om besljöjande omskrivningar.⁶⁶

Teatern hade ingen förhandscensur, vilket filmen hade och fortfarande har. Det finns ingen filmproducent som vågar riskera att en film stoppas av censuren.

En film kostade under krigsåren ca 250 000 kronor att spela in. Ingen producent ville riskera så mycket pengar. Därför blev ideologin också starkt eftersläpande i förhållande till andra uttrycksformer. *Excellensen* hade premiär i mars 1944, då myndigheterna var mindre rädda för ett tyskt anfall. Trots denna tidpunkt i krigets slutskede fick inte filmen utformas i den politiska versionen, med direkta syftningar på Tyskland.

Under 40-talet var filmen ett verkligt massmedium, som nådde stora grupper i samhället. Att filmen ägnades stort utrymme i tidningar och veckopress var säkert ett av skälen till myndigheternas rädsla. Spridningseffekten var inte tilltalande. Tyskarna var också ytterst angelägna om att kulturen skulle vara om inte tyskvänlig, så absolut inte tyskfiendlig. Man gjorde många officiella uppvaktningar för att protestera mot missshagliga framställningar av olika slag. Denna känslighet fick som konsekvens att vissa högt uppsatta personer trodde på ett repressalieanfall i händelse av antitysk propaganda i Sverige.⁶⁷

I sammanhanget bör också påpekas att filmindustrin ofta haft en faibles för stoff som redan framlagts i litterär form, detta i merkantila syften. Man utnyttjar gärna den publicitet som redan kommit stoffet till godo för att på så sätt locka fler till biograferna. Det är inte alls säkert att filmindustrin överhuvudtaget skulle spelat in *Excellensen*

ens 1944 om det varit ett originalmanus. Att filmen är sista led i offentlighetskedjan, inte bara i fallet *Excellensen*, beror inte enbart på den starka samhällskontrollen via censuren, utan just på den ekonomiskt rotade förkärleken för att använda ett bekant stoff.

8 Lev farligt

Tre romaner

Lev farligt, *Mitt folk är icke ditt* och *Den osynliga muren* är tre filmer på romanförlagor. Romanen "Lev farligt!" av Axel Kielland gavs ut 1943, Carin Fischer-Hugnes "Ditt folk är icke mitt" kom samma år, medan Marika Stiernstedts "Attentat i Paris" publicerades 1942.

Vissa generella iakttagelser om svenska filmatiseringar har gjorts av Ingvar Holm i inledningskapitlet till "Roman blir film". De kommersiella skälen för filmatiseringar var här inte i första hand en följd av romanernas framgång – utan det faktum att texterna hade en nästan identisk tematik som filmsuccén *Det brinner en eld*.

Filmbolagen var intresserade av att göra flera ockupationsfilmer efter framgången med *Det brinner en eld*. Det föll sig då naturligt att använda förefintliga skildringar, de tre romanerna. Sammankopplingen av förlaga och producentbolag visar på att ockupationstemat anpassades till respektive bolags produktionsinriktning – Svensk Tal-film gjorde den äventyrliga *Lev farligt*, Kungsfilm köpte in Fischer-Hugnes melodramatiska pekoral – medan SF:s uppföljare baserades på en seriösare förlaga, som dock i bokform redan vunnit stora kommersiella framgångar.

Lev farligt är regisserad av Lauritz Falk –

premiär i april 1944. Axel Kiellands roman kom ut på Ljus förlag i oktober 1943.¹

Filmen uppfattades av recensenterna som en film om den tyska ockupationen av Norge, men filmen är inte explicit:

Man har försiktigt undvikit alla lokaliseringar, autentiska uniformer och alltför tydliga fingervisningar. Men det kan väl inte numera anses vara ett flagrant neutralitetsbrott, om man säger rent ut, att det är norrmän och tyskar det rör sig om. Det är lite genant att sitta och hyckla allt för påfallande.²

Filmen är en äventyrsfilm i rappt tempo helt utan resonemang om subtiliteter som plikt och moralfrågor, det handlar enbart om att sabotera med gott humör.

Avsaknaden av politisk analys och betoningen av "actionmomenten" är mera markant i filmen än i romanen.

"Lev farligt" – roman och film

Iben Holt har ärvt en förmögenhet som han håller på att förslösa. Han håller till på guldkrogarna, föga bekymrad om kriget, han lever ett gott liv tack vare sina pengar, som via svartabörsen införskaffar honom

vad han behöver. Iben är charmör med en vidlyftig kvinnlig bekantskapskrets. Efter ett möte med Rödluvan går han med i en motståndsgrupp som försöker göra livet surt för tyskarna i Norge. Gruppen utför en rad sabotage – deportationsbåtar sprängs, flyktingar transporteras till Sverige och i slutet sprängs Gråfossen, den viktiga krigsindustrianläggningen uppe i Norges fjällvärld. Engelska fallskärmssoldater assisterar. Efter denna aktion är gruppen decimerad – endast Iben och Petter överlever och lyckas ta sig till Sverige.

Poängen i boken är skildringen av Ibens karaktärsutveckling. I början ses han med misstro av gruppen, men genom sina insatser vinner han allt större uppskattning. Han är kär i Petter, gruppens kvinnliga ledare, och försitter inget tillfälle att förklara henne sin kärlek, och slutligen visar han sig också värdig denna superdams gunst. Ett av de viktigaste stegen i erövringen av Petter är mordet på doktor Hahn, en av tyskarnas mest kallhamrade officerare, som i boken skildras som ett direkt hot mot Petters erotiska integritet. När väl detta hot är undanröjt, genom att Iben stryper antagonisten, är allt klart för föreningen med Petter. Hotet mot Petter från Hahns sida är dubbelt: dels är han inkarnationen av den politiske fienden, och dels är han Ibens rival. När Iben stryper Hahn är det en tvåvärdig handling, motivet är lika mycket erotiskt som politiskt. Mordet upplevs med en stark psykologisk skärpa i boken, det är klart markerat som en nyckelhändelse av författaren:

Jag såg honom som genom en röd dimma, och jag är rädd för att det jag kan berätta om de närmaste minuterna är mycket förvirrat och ofullständigt. Jag kan minnas, att jag kastade pistolen ifrån mig, därför den enda tanke jag hade var att få kröka fingrarna omkring hans hals. Han sprang

upp och tog sig åt innerfickan på kavajen, men jag var redan över honom och kastade honom tillbaka i soffan. Han fick fram sin revolver, men jag ryckte den ifrån honom och kastade den bort över golvet. Jag tycker mig minnas, att jag slogs lika bra med den skadade vänstra armen som med den högra, men det kan naturligtvis ha varit inbillning. Han var svag. Fysiskt var jag överlägsen, fastän jag var sårad, och han borde ha varit som en vante mellan mina händer. Men han slogs som en rätta, när den inte kan hitta något håll längre, och en gång slapp han ifrån mig.

Han fick den ena handen fri och slog mig i ögat, och en sekund släppte jag greppet om hans hals. Han vred sig som en ål ur mina armar och rullade ner ur soffan. Och han var redan uppe när jag kastade mig över honom igen.

Han störtade tungt i golvet och skrek till en enda gång. Han låg på magen, och jag la knät i korsryggen på honom och pressade ihop händerna över nacken.

Kort därpå låg han stilla. Jag vände honom på rygg, och hans ögon stirrade tomma och döda upp i taket. Jag reste mig darrande, och den röda dimman vek långsamt undan, och jag hade ont i huvudet. Men varken då eller nu har jag känt något annat vid tanken på det hela än vad man känner när man har dödat en huggorm.

Petter hade sjunkit ihop på stolen vid dörren och gömde ansiktet i händerna. Jag stod och såg ner på Hahn, och mina händer var alltså krökta som klor. Jag andades häftigt och kort, som om jag hade sprungit för fort, och jag tänkte ingenting.³

Romanen är en rapp äventyrsberättelse med ett bakomliggande politiskt syfte. Det görs emellertid inget försök att politiskt karaktärisera de olika kontrahenterna, utan beskrivningen är utförd i grälla kategorier. Hahn kallas hajkäften, medan motståndsmännen är ett slags allmänförträffliga över-

människor. Även Ibens gamla umgänge är negativt skildrad, främst svartabörshajen Jacob, men också Elna, som är gift med en nazist. Hon beskrivs som ett våp och föraktet för henne är tydligt formulerat, tex i följande beskrivningar: dumma ögon; fjoligt skratt; en av dessa parasiter i kvinno-floran; svimmar om de ska rensa fisk och de blir aldrig solbrända om sommaren och är på det hela taget fullständigt hjälplösa; inte ser skillnad på detta (Elna) och the real thing (de andra kvinnorna). Om bokens litterära kvalitet är inte mycket att orda, där- emot fick stoffet en omfattande spridning genom filmen, som i sin tur bildade underlag för en följetong i Lektor.⁴

I filmen sker händelserna slag i slag. Äventyren blir det väsentliga, förutom det amorösa spelet mellan Iben och Petter. Den mest markanta avvikelser från boken i tempouppdrivande syfte är introduktionen av Marion, kemist på flykt undan tyskarna.

Förloppet är identiskt med romanen fram till det första mötet mellan Iben och Petter, i romanen kommer Marion, kemisten, hem till Iben, hon behöver gömma sig för tyskarna. I filmen ordnar Iben en fest hemma hos sig där hans vänner från krogen plus Petter deltar. Under festen avviker Petter för att hämta Marion och professor Vetland på universitetet. Hon tar med sig Iben till sovrummet för att förvilliga gästerna, sedan tänker hon smita genom fönstret för att hämta Marion och professorn. Iben erbjuder sig att följa med, men Petter vill åka själv. Iben lyckas lura Petter och gömmer sig i bilen och kommer därigenom in i eskapaderna snabbare. Väl vid universitetet får Petter Marion med sig medan professorn bestämt sig för att stanna. Ute i bilen väntar Iben. Han ser att soldaterna tar sig in och lyckas avleda uppmärksamheten tillräckligt för att kunna få med sig de två damerna. Utan Ibens agerande hade Petter inte lyckats kla-

ra Marion undan soldaterna. Ibens betydelse blir därigenom snabbare markerad än i romanen. När de sedan anländer till festen blir Jacob nyfiken och tittar in i sovrummet där han får syn på Marion.

I romanen stannar inte professorn kvar utan lämnar Norge tillsammans med Marion, här låter han sig häktas. Filmen ställer Iben och Petter mera i centrum än romanen, och Iben stärker också redan i inledningen sin position i förhållande till Petter. Initiativet att följa med är hans eget, han trotsar medvetet Petter, som inte hade kommit undan utan Iben. De övriga sabotörernas roll skjuts i bakgrunden, i ett fall, Rödluvan, har karaktären brutaliserats. Denne tar Jacob av daga både i romanen och i filmen. I romanen relateras händelsen i efterhand ytterst kortfattat, vilket ändå upprör Iben, i filmen skildras mordet och Rödluvan framstår härigenom som brutallare.

– Allt klart?

– Ja, sa Rödluvan. Han kom inte till Gollå. Han hade förfärlig otur.

Jag tänker det verkar cyniskt, när jag berättar det här, men jag måste tillstå, att jag ryste och tyckte inte om det.

Jag satte mig ner och såg inte på Rödluvan och hade inte lust att fråga mera. Han sa:

– Det var nästan ingen på tåget. Det är ju inte säsong nu heller. Vi råkade komma i samma kupé. Jag kände att jag höll på att bli litet hysterisk, och jag sa:

– Är det klart, så är det klart. Jag vet inte, om jag vill höra mer.

– Det är inte mycket mer heller, sa han. Han var så nyfiken av sig. Han skulle ovillkorligen luta sig ut genom fönstret. Och på bron vid Höybråten hade han en sån otur, att han stängade till en järnstolpe. Petter satt och gned min hand. Jag kände illamående ... Rödluvan sa:

– Häng inte läpp nu. Det måste göras,

och jag tycker det är ganska bra, att det är gjort.

Det var ju sant, men det hjälpte liksom inte. Jag sa: – Det är något djävligt i alla fall. Att slå ihjäl en människa. ...

– Vad fan är det du säger? Det skulle aldrig falla mig in att slå ihjäl en *människa*!⁶

Transporten över gränsen är inte så dramatisk i filmen, dessutom är det inte tre personer som flyr utan endast Marion. Elna förekommer inte i filmen. Professorns öde är modifierat i patetisk riktning. Han fångas, men får kontakt med gruppens infiltratör, Olav, som får den hemliga sprängämnesformeln. Därefter likviderar Olav den rakryggade vetenskapsmannen. Dessa scener spelar ut starka, känslomässiga effekter, speciellt när likvidationen utfördes av en sympatisör. Filmen har accentuerat våldets roll jämfört med romanen, där offras inte Vetland.

I filmen har också upplösningen stuvats om. Redan före avresan till fjällen besöker Hahn Iben och Petter. Besöket äger inte rum hos Petter, som i romanen, utan det är Iben som söks upp. Petter som under visiten kommer ut ur sängkammaren uppfattas av Hahn som någon av Ibens älskarinnor. Hahn musicerar på piano under besöket, vilket får Petter att anmärka: "Ni har en konstnärs händer". Samma replik återkommer i filmen *Mitt folk är icke ditt*, där Rolfs händers konstnärliga kvaliteter ställs i motsats till krigargärningen och våldet. Det tycks vara en allmän schablon i skildringen av de högrangiga tyskarna att de är konstnärligt intresserade: gäller även Ernst Lemmering, som spelar piano i *Det brinner en eld*.

Efter Hahns besök äger fjällresan rum – Gråfossen skall sprängas. Petter söker upp Hahn på tåget för att "bekänna", då hoppar

sabotörerna av tåget. Lokföraren samarbetar och ökar farten samtidigt som nödbromsen sätts ur funktion. De tyska soldaterna tvingas klättra fram i loket för att få stopp på tåget. Lokföraren dödas, men när tåget väl står stilla är gruppen långt borta. Petter och fyra män tas som gisslan av Hahn. Det är mordet på Jacob som fått Hahn att inse att Iben och Petter är med i gruppen.

Strax efter tågavhoppet anländer planet från England med utrustning och experter.

Sprängningen av fabriken dateras i filmen till den 27 januari 1942, i romanen till den 19 mars, inget år anges. Otto offerar sig även i filmen – genom detonatorfel måste utlösningen av bomben ske manuellt – de övriga tar sig ut direkt. Under jakten dödas Rödluvan, i romanen deltar han inte i attentatet. Iben skakar av sig förföljarna och skidar iväg till stationen där Petter och gisslan hålls. Iben dödar Hahn, en handling, vars betydelse inte alls är lika markerad som i romanen. Petter och Iben ger sig iväg på skidor, hittar det allierade planet och lämnar landet framför näsan på förföljarna. Någon Sverigevistelse förekommer inte i filmen. Förmodligen var Sverige borttagit för att inte reta tyskarna i onödan.

Analys

Merparten av de antinazistiska filmerna skildrar de ledande officerarna med sympati, så är inte fallet i *Lev farligt*, här framställs tyskarna som undermänniskliga. Greppet är så konsekvent genomfört att man härigenom närmar sig tyskarnas egna gränsa människokategoriseringar:

Men ingen skall lura mig i alla fall, när det gäller gestapokillar i civila kläder, för de har ett underligt sätt att klä sig på, när



Nazist och partisan – Gunnar Björnstrand och Lauritz Falk.

de ska se riktigt oskyldiga ut. I regel har de ridbyxor och benläder, och de älskar små gröna hattar med fjädrar i hattbandet, och de sätter dem allra överst på toppen, så varje barn kan se, att de saknar bakhuvud och är kortklippta och har två ljusröda fettvalkar i nacken.⁶

Någon god tysk förekommer inte. Hahn är den renodlade ondske-representanten. Mot det undermånskliga i teckningen av ockupanterna står de övermånskliga hjältebedrifterna hos motståndsgruppen. Allt förefaller så oerhört enkelt, sabotagen genomförs med brio, visserligen decimeras gruppen men deras aktioner lyckas genomgående. Det finns en hurtighet i sabotageskild-

ringarna, en slags förtjusning över verksamheten, en glädje över de möjligheter till utlevelse kriget gav.

Kielland argumenterar mot denna typ av kritik i en pressrelease som återges i programmet till filmen:

Mitt teaterstycke [Om ett folk vill leva] fick ju, som du kanske minns, på det hela taget ett mycket älskvärt mottagande, alltför älskvärt skulle jag nästan vilja säga. Men en recensent fyllde mig onekligen med förvåning. 'Stycket är fantastiskt spännande', skrev denne sakkunnige herre ungefär, 'men det är just det som är galet. Det som nu sker i Norge är icke spännande, därtill är det alltför trist.' Gud vet, vad nu denne expert skall säga

om filmen, för jag tror vi kan vara eniga om att den är ännu mer spännande än pjäsen, och till på köpet är den allt annat än trist. Jag förmodar att jag får höra igen, att så är det inte i Norge och att det inte går an att skriva på det viset om allvarliga ting. Men det är just så i Norge, som Iben Holt berättar. Det är spännande, det är så otroligt, fantastiskt spännande. Det är det mest spännande som hänt i Norge på många, många hundra år...

Skulle vi gå omkring och bara se det trista i alltsammans – då skulle norrmännen för länge sedan ha varit ett kuvat och slaget folk, utan motståndskraft och utan hopp.

Trots Kiellands försök att ta loven ur kritiken förekom dock kritiska röster, t ex Filmson i AB:

Axel Kielland och Lauritz Falk vet kanske bättre än en del hur det är att leva farligt i ockupationens Norge. Inte ens alla norrmän torde dock finna det så fantastiskt spännande att man för den skull längtar tillbaka varje timme på dagen i det fredliga och händelselösa Sverige. Dessbättre, ty Kiellands uttalande i denna riktning vittnar om en mentalitet som kan vara lika farlig som det nazistiska föraktet för människoliv.⁷

Man kanske kan tillägga att om motståndskampen bara hade uppfattats som ett spännande äventyr hade motståndsrörelsen knappast haft en så bred folklig förankring.

Den aktivistiska syn Kielland förespråkar ligger nära vissa element av den fascistiska ideologin. Uttrycket "att leva farligt" – gefährlich leben – är ursprungligen Nietzsches. I sitt sammanhang ger frasen uttryck för samma uppskattning av aktivism och krig som Kielland förespråkar.

– Jag välkomnar alla tecken på att en manligare, en krigisk tidsålder är i antä-

gande, en tidsålder då först och främst tapperheten kommer till heders igen! Ty den ska bana väg för en än högre tidsålder och ackumulera den kraft som denna en gång kommer att ta i anspråk – den tidsålder som för över heroismen på kunskapens domäner och för krig för tankarnas och deras konsekvensers skull. Till det behövs det många tappra människor som röjer väg och som ju inte gärna kan växa fram ur tomma intet – och inte gärna heller ur den nuvarande civilisationens och storstadsbildningens grus och slam: människor som har förmågan att i tystnad, ensamhet och orubblighet finna sig tillrätta och framhärda i en verksamhet i det fördolda: människor som i alla ting lidelsefullt söker hinder att övervinna: människor för vilka gott humör, tålmod, rättframhet och förakt för den upplåsta rättfärgan är lika självklara saker som storsinnet i segern och överseende med den lilla fåfågan hos alla besegrade: människor med ett skarpt och oavhängigt omdöme om alla segrare och om slumpens andel i varje seger och ryktbarhet: människor med sina egna helger, sina egna vardagar och sina egna sorgetider, med vana och säkerhet i att befalla men också beredda att lyda om det gäller, i det ena som det andra fallet lika stolta, lika trogna sin egen sak: mer utsatta människor, fruktbarare människor, lyckligare människor! För tro mig! hemligheten med att få ut ett maximum av fruktbarhet och njutning av tillvaron består i att *leva farligt*! Bygg era städer vid Vesuvius! Låt era skepp sätta kurs mot utforskade hav! Lev i krig med era likar och er själva! Var kondottiärer och erövrare så länge ni inte kan vara härskare och legitima ägare, ni som söker sanningen! Den tiden är snart förbi då ni kunde nöja er med att likt skygga hjortar leva gömda i skogarna! Äntligen kommer kunskapen att sträcka sin hand efter det som rätteligen tillkommer den – den kommer att vilja härska och besitta, och ni med den!⁸

Från Nietzsche har uttrycket lev farligt via bl a Pareto och Sorel upptagits bland fascismens idégods, i synnerhet hos Mussolini förekom uttrycket flitigt. Kielland har troligen fått frasen direkt från Mussolini.⁹

Axel Kielland är bekant som författare till den förbjudna pjäsen "Om ett folk vill leva", i pjäsen förekommer några av de personer som ånyo återfinns i romanen "Lev farligt!", det är Otto och Thorstein. De har huvudrollerna i pjäsen, medan deras funktion är annorlunda i romanen. Överensstämmelsen sträcker sig emellertid längre än till namnen: de utför samma sorts partisanaktioner transporter av judar, fritagningar, m m. Thorstein har en liten son som omnämnes i bägge verken, liksom den pregnant episoden med Ottos hustru, som pinades till döds av tyskarna; håret på 23-åringen hade vitnat efter den intensiva tortyren. Otto offerar sig också i bägge verken, omständigheterna är något olika, men funktionen densamma.

Efter framgången med filmen – den gick 19 veckor på premiärbiografen Skandia – kom i Lektor en följetong med titeln "Lev farligt", baserad på filmen, i bearbetning av Börje Mellvig. Följetongen förstärker våldet ännu en grad i förhållande till filmen. En liten episod är illustrativ; Rödluvan, som i filmen är brutaliserad visavi romanen berättar för Iben hur han sprängde en fabrik. I romanen nämner han att han slog ner vakten, men flyttade undan honom så att han inte skulle stryka med vid sprängningen, i följetongen säger han om den nedslagne: "... han fick ligga där och följa med fabriken".¹⁰

Förståelsen för fienden på ett rent allmänmänskligt plan är mindre och Rödluvan blir mer och mer en rå sälle. Sådana förändringar motverkar det politiska syftet.

Men även romanens människosyn är grov, Rödluvan förnekar att Jacob är män-

niska, och i bildspråket vimlar det av skadedjur: Hahn har hajkäft och under sin dödskamp är han ömsom ål, råttor och huggorm. Med sådana värderingar av fienderna är det självfallet att några moraliska betänkligheter inte behöver infinna sig. Genom att göra motståndarna till skadedjur blir utrotningen legitim. Boken är genomsyrad av starka förenklingar – svart eller vitt: helt igenom god eller enbart ondskefull. Motståndsgruppen är de goda och människor som Elna framställs med förakt i jämförelse med Petters och Marions förträfflighet. De två representerar vad författaren kallar "the real thing".

Stoffet är i alla sina offentlighetsformer uppfyllt av schabloner för hur partisaner tänkes arbeta, det är därför svårt att avgöra om vissa överensstämmelser som finns med samtida händelser är ett medvetet utnyttjande från författarens sida eller om det är av en slump som schablonerna då och då råkar stämma överens med verkligheten.

I romanen förekommer en fritagning på en båt och avslutningsvis sprängs en bomb i hamnen. En sprängning av ett fartyg ägde rum i Oslo hamn i december 1944, alltså efter det att stoffet var offentliggjort. Här är ett exempel på en infriad partisanschablon.

Men det problematiska i sammanhanget är attentatet mot sprängämnesfabriken Gråfossen. Syftar man på attentatet mot Norsk Hydros anläggning i Vemork vid Rjukan? Attentatet mot fabriken ägde rum natten till den 28 februari 1943. I filmen dateras attentatet till 27 januari 1942, det är inte samma tidpunkt, men det kan ha sin förklaring i att man vill undvika att vara explicit. Att avvikelserna i datumangivelsen är så pass symmetriska, en enhet tidigare på varje tidsenhet, är ett indicium på syftningen. Däremot anges ett annat datum i romanen, något som antyder att Rjukanattentatet ägde rum efter Kiellands koncipiering.



Sabotaget mot Gråfossen, från vänster Stig Järrel, Elof Ahrle, Lauritz Falk, Stig Olin och Erik Hell.

Kielland skriver i filmens program:

... i avsnittet om Gråfossen är kamouflaget så kraftigt, att tekniska experter förmodligen kommer att småle overseende och säga, att så kan det inte ha gått till. Nå, det hände nu i alla fall, även om det inte var precis så det blev gjort.

Vemork-anläggningen var ingen sprängämnesfabrik, utan där framställdes ammoniak, och, som biprodukt, tungt vatten. Tungt vatten var högtintressant under kriget, det var ett nyckelämne i kapplöpningen om atombomben. Produktionen av detta ämne är oerhört energikrävande och ändå

kan enbart små mängder framställas. Innan tyskarna fick kontroll över fabriken sändes ett lager på 160 liter iväg till forskare i Frankrike. Sedan gjorde tyskarna allt för att intensifiera produktionen. Tungt vatten användes som moderator i försöken att skapa kontrollerade kedjereaktioner och man hade behov av stora kvantiteter eftersom hela atombombsprojektet befann sig på experimentstadiet. Idén att försöka åstadkomma ett atomvapen föddes genom Otto Hahns klyvning av atomer. Man förstod att här fanns möjligheter att frigöra kolossala energimängder, men det gällde att kunna kontrollera reaktionen. Tyskarna såg länge ut att gå segrande ur kapplöpningen, men



Filmens kärlekspar: Irma Christensson och Lauritz Falk.

USA kom som bekant först.¹¹ Skälen till tyskarnas misslyckande var flera, men oerhört betydelsefullt var sabotaget mot Vemork, som stoppade tungvattenproduktionen vid fabriken. När tyskarna bestämt sig för att upphöra med driften vid Rjukan och ämnade transportera lagret av tungt vatten till Tyskland, lyckades motståndsmän sänka båten Hydros, som transporterade järnvägsvagnarna över den lilla Tinnsjön.

Enligt DN torde "tankvagnarna på den sänka färjan ... ha innehållit flytande ammoniak".¹² Således nämndes inget om något tungt vatten. Förmodligen var få medvetna om den oerhörda betydelse som produktionen vid Rjukananläggningen hade för krigets tänkbara epilog. Det är inte möjligt att i efterhand veta huruvida Kielland kände till betydelsen av Rjukananläggningen. Det finns flera indicier som pekar i riktning mot att Rjukansabotaget var förebild för Gråfossen. Sprängämnesfabrik är en beteckning som överensstämde med den populära föreställningen om atombomben, liksom datumangivelsen och namnet dr Hahn. Visserligen är Hahn i "Lev farligt!" en helt annorlunda person än den tyska vetenskapsmannen, som lyckades med att klyva atomer. Attentatets förlopp som det skildras i romanen med neddimpande experter stämmer delvis med verkligheten. Visserligen gick inte allt så geschwinnt i praktiken, men det är ju en annan sak, vilket Kielland påpekar i programartikeln.

Även om det finns indirekt stöd för att Rjukanhändelserna tjänat som förebild finns det också tveksamheter. Först och främst, går det tidsmässigt ihop? Kielland kan ju ha sett likheterna efter det att avsnittet skrevs och velat utnyttja ett slumpmässigt sammanfall. Attentatet utfördes i månadsskiftet februari – mars 1943, boken

kom ut i oktober. Är det möjligt att Kielland på denna korta tid hunnit foga in händelserna i romanen, eller rent av skrivit hela romanen efter detta datum? Tryckningen är ju dessutom en ganska långvarig procedur. Sprängningen är inget som fogats in i slutet på boken, utan den är förberedd ganska tidigt i romanen, vilket tyder på att, om Rjukan varit förebild, så bör romanen tillkommit till största del efter händelserna. Om det är så förklarar den oerhört korta skrivtiden bokens ytlighet och fixering vid ett yttre förlopp.

Ingenstans i förlagsreklamen eller i recensionerna av filmen förekommer några anspelningar på att attentatet skulle haft en förebild, trots Kiellands egna kommentarer, men det är möjligt att sabotaget inte ansågs så uppseendeväckande p g a den bristande information man hade om Rjukans betydelse för atombombsprojektet.

Rjukanhändelserna har istället väckt uppmärksamhet efter kriget genom den norsk-franska filmatiseringen från 1948 av förloppet med titeln *Kampen om tungtvannet* – i regi av Jean Marin och Titus Vibe-Müller – som i detalj rekonstruerar skeendet och där en del av de "riktiga" sabotörerna medverkade. En av sabotörerna, Knut Haukelid, har författat en bok med samma titel. Boken utgavs på svenska 1956. Den norska filmen distribuerades i Sverige under titeln *Kampen om atombomben*.

Senare har händelserna filmatiserats i *Hjältarna från Telemarken* med Kirk Douglas i en av huvudrollerna, regi Anthony Mann.

Som tidigare nämnts blev *Lev farligt* en stor publikframgång, i paritet med *Det brinner en eld*. Spänningen och äventyren lockade flera än de känsloladdade pliktkonflikterna i de övriga ockupationsfilmerna.

9 *Mitt folk är icke ditt*

Mitt folk är icke ditt

Danspedagogen Carin Fischer-Hugnes litterära produktion inskränker sig till två romaner. En av dessa, "Ditt folk är icke mitt", utgiven på Ljus förlag, filmatiserades i regi av Weyler Hildebrand under titeln *Mitt folk är icke ditt*. Filmen hade premiär sommaren 1944, med Gunnar Björnstrand som major Rolf von Ritter;¹ Björnstrand hade då en betydande rutin på att spela nazister genom intensiv träning framförallt på teatern.

Den kvinnliga huvudrollen spelades av Sonja Wigert. Hennes norska bakgrund överensstämde med filmens tänkta lokalisering.

Ditt folk är icke mitt

Else Hill, en musikalisk flicka, skall förbättra sina möjligheter till internationell violinistkarriär genom utländska studier. På väg till Paris träffar hon på båten till Tyskland Rolf von Ritter, som är tysk officer. De inleder en bekantskap och han förmår Else att stanna över natten hos honom. Även han är musikaliskt begåvad, skicklig pianist. Efter detta korta intermezzo anträder Else ånyo färden till Paris och deras vägar skiljs för en tid.

Efter studierna ger sig Else ut på en konsertturné. Under turnén uppsöks hon en kväll av Rolf. Han har en annan kvinna, men säger sig vara beredd att bryta. Mötet leder till att Else blir gravid. Men även Rolfs andra kvinna är med barn och han verkar oförmögen att ta steget och bryta med henne.

Båda kvinnorna föder sina barn. Tyskan en dotter – Else en son. När kriget bryter ut återvänder Else till Norge och träffar där sin syster. Hennes far hade dött innan första Parisresan och Else var då nyskild.

Rolf skickas till Norge i militära angelägenheter. Efter ockupationen uppsöker han Else. Elses husa avslöjar besöket och Else blir klippt som tyskepike. Hos systemen träffar hon skådespelaren Georg Lykke, som uppvaktar henne, men han avvisas. Tyskarna gör en undersökning hos Else, en av dem gör närmanden – Else skjuter honom. Liket skaffas iväg med soporna!

I slutkapitlet träffas Else och Rolf en sista gång. Hon säger att hans landsmän har söndersmulat den värld som deras kärlek fanns inbyggd i. De förenas i en avslutande erotisk kontrapunkt, men alkoholen behövs för att tränga undan stöveltrampet från gatorna. Detta är i korthet handlingen i romanen. Namnen har ändrats till de som förekommer i filmen.



Sonja Wigert och Gunnar Björnstrand i en insprängd sekvens från tiden före krigsutbrottet.

Filmen

Filmmanuskriptet är i betydande avseende modifierat i förhållande till den litterära förlagan. I romanen utspelas 3/4 av förloppet före krigsutbrottet. I filmen ägnas Rolfs och Elses förhållande före krigsutbrottet endast en några minuter lång återblick. I övrigt är handlingen en skildring av ockupationen i Norge. I filmen är deras första möte förlagt till Ungern, inte till Tyskland. Det fanns ingen måtta på finkänsligheten.

Elses tidigare äktenskap nämns inte och

hennes far är i hög grad levande. Rolfs tyska flicka är borta. Problematiken med hans skilsmässa har ersatts av den moraliska frågan om den enskilde har rätt till relationer med ockupanterna. Motståndskampen ägnas stort utrymme, likaså de norska medlöparna och informatörerna. I filmen har Else förvandlats till pianist.

I filmens inledning ger hon konsert. Kameran tar in hela salen för att långsamt åka in på Elses ansikte, till de brusande tonerna av Tjajkovskijs första pianokonsert i b-moll. När de sista tonerna klingat ut tar bifallet

vid. Efter framträdandet intervjuas Else om sin konsertturné och sina eventuella intryck av det rådande krigsläget, men hon skämtar bort frågorna.

Georg Lykke kommer in för att eskortera Else till supén hos familjen. Journalisterna undrar om det är en romans på gång mellan de båda. Else dementerar medan Lykke förjurst instämmer i nyheten.

Före intervjun har konsertsekvensen splittrats upp genom en mellanliggande scen: supéförberedelser hos Hills, tjänstefolket skvallrar. Max, hovmästaren, menar att förr var misann inte Else så fin, då kunde hon se åt honom också. Kokerskan avbryter Max och förbjuder honom att, som han brukar, smaka på godsakerna. Dessförinnan har Max utgjutit sig i antikapitalistiska ordalag, han hoppas på nyordning.

Under supén aktualiseras nyordningen på nytt, på frågan om sin politiska sympati

förklarar Max att demokratin är bankrutt, Elses faster instämmer. Att hennes nyordningsönskningar är tämligen ytliga visar sig snart.

Efter supén flyttar sällskapet in i salongen. Else spelar ett stycke, men flyglarmet distraherar henne. I samma ögonblick kreverar den första bomben. Snart förstår alla att det är den omtalade nyordningen som har kommit. Fastern är inte alls lika road längre. De går ner i källaren för att skydda sig mot bombardemanget, som dock snabbt upphör. Landet är ockuperat.

En av tyskarnas första åtgärder är att organisera propagandan. Rolf von Ritter är en av de ledande militärerna och han får i uppdrag att handha propagandan.

Vid frukostbordet nästföljande morgon får Else och hennes far lyssna till de första utsändningarna. Radiorösten talar sig varm för samlingspartiet, den enda räddningen i



Sigge Fürst som Quisling, lägg märke till beskärningen av Hitlerporträttet.

nuvarande situation. Skeppsredare Hill stänger av radion, enligt honom är partiet en grupp unga fanatiker och deras ledare en misslyckad opportunist. Under frukosten kommer Elses svåger, läraren Herbert Ran, in. Hans skola har utsatts för påtryckningar om att propagera för den nya ordningen, en del av lärarna har vägrat hörsamma ordern och blivit arresterade. Herbert lyckades undkomma. Tills vidare är skolan stängd. Tyskarna har svårare med motståndet än man tänkt sig, ideligen utförs sabotage och obstruktioner. Genom en rad angivare lyckas man dock till en del begränsa motståndsaktionerna.

Filmen tar upp merparten av de typiska ingredienserna i tyskarnas passivisering av Norge – men förloppet har dragits samman på ett sätt som inte helt stämmer med verkligheten. Aktionen mot skolorna och utrensningen av oppositionella lärare skedde inte

omedelbart efter ockupationen, utan först 1942.

En nyckelroll i filmen har Max Holm. Han spelar ett avancerat dubbelspel, som misstänks av bägge sidor, men det dröjer innan hans agerande klart kan beläggas. Max arbetar som servitör, han kommer på så sätt den norska överklassen in på livet. Han försummar inte att lägga på minnet vad han uppsnappar vid middagskonversationerna. Max deltar i en motståndsgrupp tillsammans med sin bror och far. Herbert är en av ledarna. Samtidigt lämnar Max upplysningar åt von Ritter. Han avslöjar vilka som kan tänkas vara uppbärare av motståndet mot tyskarna. Skeppsredare Hill har sina kontakter huvudsakligen västerut och Max utpekar både Hill och Herbert Ran som drivande krafter bakom motståndet mot nyordningen.

Rolf von Ritters attityd till Max är ut-



Erik "Hampe" Faustman som
tjallaren, till höger Sven
d'Ailly.

präglat ambivalent. Dels är han i akut behov av upplysningar som begränsar motståndskampen, dels är Rolf full av förakt för en person som bedrar sitt eget folk och land för en billig penning. Ritter pressar Max så hårt han kan. Alla uppgifter ifrågasätts och Max blir varje gång hotad med repressalier om uppgifterna inte visar sig vara korrekta. Men Max är en pålitlig informatör och von Ritter knyter honom allt närmare ockupationsmakten. Max blir servitör i tyskarnas högkvarter, senare avancerar han till hovmästare, på så sätt får han större rörelsefrihet. Max' första angivelse leder till att Herbert Ran och skeppsredaren Hill efterspanas.

Else umgås alltmer med Georg Lykke, som gör sitt bästa för att charmera den sköna. Else tar honom inte på allvar, han är ju teaterälskare, en charmör utan stadga. Else börjar bli orolig för sin far, hon känner hans sympatier och anar konsekvenserna. Att tyskarna börjat häkta oppositionella är känt. Hon får också mystiska telefonsamtal; man frågar efter skeppsredaren och när han inte är inne bryts samtalet.

Else låter Georg trösta sig, erotiken är tydligt antydd, men ur Elses synpunkt till intet förpliktigande. Else medger att hon har en annan man, men deras relation är inte helt entydig. Hon börjar märka en seriösare ton i Lykkes uppträdande, allvaret i situationen har avsatt sig i hans agerande.

Georg ger sig iväg till teatern, men Else blir inte ensam. Strax efteråt anländer Rolf. Mötet mellan de båda speglar tydligt Elses tvehägsenhet: hon älskar Rolf, det står höjt över alla tvivel, men han är samtidigt fiende till hennes land och då även till henne. Rolf förstår henne inte. Vad spelar kriget för roll ifråga om deras känslor? Else replikerar: "Mitt folk är icke ditt". Hon upplever en motsättning mellan å ena sidan sina egna känslomässiga reaktioner och å andra

sidan den övergripande solidariteten med sitt lands kamp mot inkräktarna. Men hansen mot Norge är starkare än omsorgen om den egna lyckan. Det är en besviken Rolf som går därifrån.

Rolfs naivitet är påfallande. Att han kunde hysa en vild förhoppning att Else skulle älska honom trots allt som skett är en sak, men att han inte nöjer sig med detta när det bekräftas, utan visar sig oförmögen att ens förstå den lojalitetskonflikt, som Else befinner sig i, förefaller nästan cyniskt. Men det är inte fråga om någon medvetet konstruerad cynism, utan snarare ett förbud om tematikens upplösning: Elses likvidering av Rolf.

Filmen har ett starkt patos ifråga om att visa det ohållbara i Rolfs anspråk på att tona ner konfliktens verkningar på hans förbindelse med Else. Allt samarbete med tyskarna fördöms, vare sig det gäller kärleksaffärer eller angivelser. För angivarna gives bara ett straff, för de kärlekskranka flickorna finns saxen. Else får sin beskärda del av saxen – husan har skvallrat om Rolfs besök, Else klipps trots att hon inte alls agerat som tyskepike.

Motståndsgruppen planerar en fritagning av de häktade lärarna. Aktionen lyckas, men polischefen får bära hundhuvudet. Ett par män ur gruppen kom till honom utklädda till tyska officerare och fick fångarna utlämnade. Max har angivit kuppen och Ritter sätter in en trupp för att hindra lärarnas flykt ut ur landet, men tyskarnas jakt på de flyende blir resultatlös.

Ritter anklagar polismästaren för att vara slapp, han kanske rent av spelar ett dubbelspel? Ritter och polismästaren sitter i baren. Max serverar. Polismästaren kommenterar Max' tjänstvillighet, inte utan en viss biton. De dricker champagne, allt är lugnt, musikerna spelar i bakgrunden. Ett par män ur motståndsgruppen slår sig ner

vid ett bord intill. Max serverar dem. Han går sedan bort till Ritter och visar med sin mimik att de två är motståndsmän. Ritter reser sig, tar upp sin pistol och avbryter orkestern. Ingen får lämna lokalen, de två försöker smita men övermannas. Ritter tycker sig ha gett polismästaren en uppvisning i lämpliga metoder för bekämpandet av motståndet. Polismästaren är imponerad av lektionen, men skeptisk till metoderna. Sedan Ritter gått frågar polismästaren Max om inte de gripna var hans vänner. "Jodå".

Tillbaka på sitt tjänsterum får Ritter beskedet att lärarna har undkommit och att en av hans egna blivit skjuten under jakten. Han återvänder omgående till baren och begär att tio frivilliga skall fungera som gisslan tills den skyldige ger sig till känna. Polismästaren beordras ordna fram frivilliga till gisslan.

I filmens mest patosladdade avsnitt formeras gisslan. En och en kommer fram, tar farväl av vänner och av hustrur och till slut har gruppen nio medlemmar. Själv ämnar polismästaren bli den tionde. Soldaterna för ut gisslan, orkestern och gästerna stämmer upp en psalm.

Samtidigt häktas Hill i sin våning av en grupp, som anförs av en quisling. Hill har emellertid lyckats föra över sitt tonnage till de allierade. Det bereder honom en stor glädje att tyskarna inte kan lägga vantarna på båtarna.

Samma kväll skall motståndsgruppen ha möte. Max har angett var det äger rum för Ritter. Till sin far och bror säger han att mötet är "tjallat". De betvivlar Max' uppgifter och när det trillar en massa sedlar ur hans plånbok fattar de misstankar. De går till mötet, men stannar utanför och får bevittna hur tyskarna häktar gruppen. Ett par klarar sig dock undan. Herbert såras och hamnar på sjukhus, hårdbevakad av tyskarna.

De kvarvarande i gruppen spekulerar över vem som kan vara förrädaren. Max' bror, Ernst, som sällskapar med Elses husa, tror det kan vara Else. De andra är inte alls särskilt övertygade om hennes skuld.

Else uppsöker Rolf för att få fadern fri. Rolf är inte omedgörlig, men anser det nödvändigt att utradera Herbert och hans grupp. De återstående i gruppen gör ett försök att få ut Herbert från sjukhuset. Tyskarna, med Rolf i spetsen, skall dekorera och en sista gång hylla den dödade tysken, som ligger i ett bårhus på sjukhuset. Efter dekorationen besöker Rolf några sårade tyskar. Under tiden byter gruppen ut liket mot Herbert, som läggs i kistan. Den döde rullas bort på en bår. Rolf och hans följe bär ut kistan med Herbert. Chauffören som kör likbilen är motståndsmän; Herbert är fri och sänds omedelbart ut ur landet. Georg Lykke tar över Herberts roll som ledare av gruppen.

Else sitter vid ett bord i tyskarnas bar. När Georg anländer kan han berätta att fritagningen lyckats. Max, nu hovmästare, ordnar drinkar fast spritkassan inte är öppen. Rolf kommer in och sätter sig vid ett bord. Else går fram för att fråga om faderns chanser, gästen vid bordet intill reser sig till Rolfs förtrytelse. Hon får beskedet att skeppsredaren kommer att deporteras, i bakgrunden lyssnar Max till samtalet.

Senare besöker Max Else och säger sig kunna ordna så att Hill blir fri, förutsatt att Max får vissa ynnestbevis från Elses sida. Else ger honom en örfil och kör ut honom. Max lovar hämnd. Samma kväll planerar motståndsmännen att försöka kapa båten med de deporterade. Man tänker byta ut besättningen och sätta kurs på någon av de allierades hamnar.

Gruppen sammanfattar sin verksamhet: lärarna är i säkerhet, Herbert är på väg ur landet och gisslan, utom polismästaren, har



Förståelsens tid är förbi.
Else Hill (Sonja Wigert)
likviderar sin älskade.

frigivits. Max är tveksam till planen att överta Gefion. Han talar om förräderi och anklagar Else för att ha yppat planen. Trots att de andra är misstänksamma mot Max' anklagelser låter de hämta Else. Under tiden lastas fartyget med sin människolast. Else bedyrar sin oskuld. Georg tror henne, de övriga är tveksamma. De beslutar att låta henne stanna kvar i våningen. Max erbjuder sig att ge sig iväg till Ritter för att utröna om denna vet något om Gefionplanerna.

Gruppen är osäker huruvida Max är pålitlig eller en avancerad bedragare. Efter viss diskussion bestäms att även Else skall skickas till Ritter för att kontrollera om Max har förrått gruppen. Hos Ritter anger Max planen. Ritter är vänlig som en kobra mot Max, i all vänskaplighet tycker Ritter det vore bra med en skriftlig angivelse den här gången. Max skriver under, skickas sedan ut i ett angränsande rum, där han stjälp- per i sig avsevärda kvantiteter sprit.

Else är till Rolfs överraskning öm och kärleksfull. Rolf smälter, men försöker frigöra sig från Elses omfamning, han måste ringa ett samtal. Else blir ivrigare i sina kärleksbetygelser, hon ser lappen med Max' angivelse, vilket Ritter trots omfamningen uppmärksammar. Han förstår samman- hangen och sliter sig loss. När han försöker ringa tar Else upp en pistol. Rolf vägrar att avstå från att stoppa Gefion. Else skjuter honom. Hon tar med sig Max' angivelse och går.

I våningen är motståndsmännen nervösa. En av dem kommer in och meddelar att besättningen nu är utbytt. Max är påtagligt orolig, han har precis kommit tillbaka. När Else anländer möts hon av respekt. Hon säger: "Vi är förrädda" och pekar ut Max. Max protesterar men Else tar fram angivel- sen. Ett skott i ryggen stoppar Max' flykt- försök.

Georg frågar hur Else lyckades stoppa tyskarnas aktioner. Max hade ju förrått dem. Hon berättar, med en röst som visar att hon har förlorat allt hopp, att hon sköt Ritter. Så ljuder på nytt Tjajkovskijkonser- ten. Denna gång är den inte enbart en be- kräftelse på Elses seger, utan en samman- fattning av hennes seger som rakryggad nationalist och hennes personliga nederlag. En upprepning som fasthåller grundstäm- ningen från det första tillfället, men också adderar hela den tragik som utspelat sig sedan den inledande sorglösheten.

Beroendet av ”Det brinner en eld”

Romanen ”Ditt folk är icke mitt” är starkt beroende av *Det brinner en eld* – annars är det nästan alltid litteraturen som är den givande parten i umgänget mellan film och litteratur. Romanen skrevs i uppståndelsen efter filmen, en uppståndelse som var betydande. I flertalet anmälningar av Carin Fischer-Hugnes roman refereras till *Det brin- ner en eld*.²

I uppläggningsen finns vittgående över- ensstämmelser. Miljön är Norge, den tema- tiska konflikten har samma förlopp. Be- kantskapen som ligger före krigsutbrottet, ockupationen och problematiken i att fort- sätta förbindelsen. Kärleken svalnar inte i något av förhållandena, tvärtom. Däremot kan inte kvinnorna av rent moraliska skäl fortsätta förbindelsen med en av ockupan- terna. Valet av personager är likartat: den tyske mannen är ledande militär, den nors- ka kvinnan konstnärligt verksam. *Mitt folk är icke ditt* har en bredare sammansättning av motståndgruppen än *Det brinner en eld* har, där är det i huvudsak Nationalteaterns

ensemble som står för motståndet. Trots den bredare sammansättningen är ändå den verkliga heroismen fortfarande uppbyggt av borgerligheten: läraren, skådespelaren, redaren och polischefen. Representanterna för arbetarklassen komprometteras. Max är förrädare och hans bror skändar helt omotiverat Else. Arten av motståndet är också en aning skiftande. I *Det brinner en eld* är det den väpnade kampen efter ockupationen och den därpå följande ideologiska kampen via radio som står i förgrunden. I *Mitt folk är icke ditt* är motståndet koncentrerat till partisanaktioner av punktkaraktär.

Lösningen på det moraliska problemet är dock olika i de bägge filmerna. Kvinnorna upplöser förhållandet i bägge fallen. Harriet Brandt *offrar sig själv* för den goda saken, när hon oåterkalleligen bestämt sig för att bryta med Ernst. Else Hill *offrar sin älskade* i syfte att rädda sin far, rentvå sig själv och avslöja en angivare.

Tillspetsningen av det moraliska problemet består i båda fallen i att den tyske officerens ämbetsplikter hotar drabba en nära anhörig till kvinnan. Harriets bror hotas av repressalier för sina radiosändningar, Else Hills far med deportation.

Trots långtgående överensstämmelser är differenserna i konstnärlig kvalitet vida. *Det brinner en eld* är ett originalverk, direkt skrivet för film, vilket manusförfattaren klart varit medveten om. Något som märks i Molanders förutsättning för regiarbetet. Dialogen har en helt annat esprit hos Gierow än i Hildebrands manus, som då och då slår över i ren deklamation.

Mitt folk är icke ditt bär ett entydigt patos, men är ur konstnärlig synvinkel ett svagt alster. Förlagan är närmast ett pekoralt och manuskriptförfattaren har inte förmått förvandla materialet i filmatisk riktning. I berättartekniskt avseende slår detta igenom, det berättas i ringa utsträckning

med bilden, utan skådespelarna berättar i bilden. Filmbilden blir enbart illustrativ, inte ett narrativt instrument.

Den avgörande skillnaden ligger i karaktärernas psykologiska trovärdighet, där brister *Mitt folk är icke ditt* – speciellt gäller det Rolf von Ritter. Hans preusseri är övertygande, medan lyhördheten för Elses konfliktsituation är minimal. Härigenom blir paradoxalt nog den emotionella effekten av Elses nedskjutning reducerad, Rolfs fanatism och plikt känsla parad med hans okänslighet för Elses bekymmer bäddar för avslutningen. Spelet mellan de bägge kontrahenterna är så pass entydigt att Elses syften aldrig lämnar något tvivel. Hon älskar Rolf, men avvisar honom konsekvent. Harriet är avsevärt mera kluven i sitt förhållande till Ernst, och han i sin tur ytterst lyhörd för Harriets situation – trots att han försöker slå bort den faktiska motsättningen som finns dem emellan.

Ur kompositionell synpunkt är grundkonflikten elegantare utformad i *Det brinner en eld*. Valet mellan Ernst och det egna folkets kamp är en påtaglighet för Harriet. För Else är valet avgjort från början, hon är aldrig i tvivelsmål över sin lojalitet med det norska folket. Rolf blir aldrig ett alternativ till denna. Därför är filmens konflikt i själva verket en skenbar motsättning; den tematiska motsättningen mellan kärlek och plikt existerar inte för Else, och för Rolf är det ingen konflikt. Else registrerar sina känslor, men låter dem inte påverka sitt agerande. Den politiska tendensen blir härigenom entydigare, men den konstnärliga drivkraften i filmen försvinner som en blek skugga från filmen.

Att det gått ännu ett krigsår mellan premiärerna på *Det brinner en eld* och *Mitt folk är icke ditt* går inte att ta miste på. Krigets epilög låg inom synhåll, attityden till Tyskland påverkades av detta även i gestaltning

av filmerna.

Det brinner en eld har ett neutralt slut i Kolajas mening. Harriets död modifieras genom slutbildens förvissning om att motståndsgruppen skall komma tillbaka, en "happy-end" – i form av Tysklands nederlag – förutsätts bortom filmens ram. För Ernst blir konsekvensen av det i filmen timade ingen. Även om han på det personliga planet gjort enorma förluster, han har inte komprometterat sig i förhållande till sina

uppdragsgivare.

De förändringar som kan iakttas i manuskriptet till *Mitt folk är icke ditt* jämfört med förlagan strävar till överensstämmelse med *Det brinner en eld* – bara en sådan sak som de båda teaterälskarna Lauritz' och Georg Lykkes förvandling till motståndshjältar. De tidigare nämnda förändringarna i filmen i förhållande till romanen är alla av samma slag, mönster från *Det brinner en eld* förefaller ha tjänat som utgångspunkt.

10 *Attentat i Paris – Attentatet – Den osynliga muren*

Under ovanstående titlar cirkulerade i slutet på andra världskriget ett stoff signerat Marika Stiernstedt. "Attentat i Paris" är titeln på en roman från 1942. Året därpå gick samma roman som följetong i Folket i Bild.¹ Den 12 maj 1944 sattes pjäsen "Attentatet" upp på Dramaten med Alf Sjöberg som regissör och i bearbetning av författarinnan och Olof Molander. Filmen *Den osynliga muren*, i regi av Gustaf Molander, hade premiär hösten 1944. Då kom också dramat ut i bokform.

Titelförändringarna avspeglar de olika mediernas grad av uttrycksfrihet. I romanen, som kom först, passerade den direkta miljöangivelsen. Regimanuskriptet hos Dramaten har titeln "Attentat i Paris", men pjäsen fick slutligen heta "Attentatet" – en titel föreslagen av Stiernstedt i ett förord till pjäsmanuskriptet. Statens informationsstyrelse och UD hade ett gott öga till teatrarna, i synnerhet till nationalscenen med dess genomslagskraft. SIS hade dock godkänt stycket utan krav på modifiering.

I ett brev² från Sven Grafström till Berlinministern Arvid Richert framgår att tyskarna anmält "en viss oro med anledning av en uppgift, att Dramatiska Teatern i vår skulle taga upp Marika Stiernstedts skådespel *Attentat i Paris*".

I brevet bifogade Grafström en promemoria, upprättad efter ett samtal med Pauline Brunius:

På uppdrag av utrikesministern satte jag mig i förbindelse med fru Brunius angående den förestående premiären på Marika Stiernstedts 'Attentat i Paris'. Fru Brunius sade sig vara överraskad att finna, att Utrikesdepartementet intresserade sig för pjäsen, då den redan förelagts professor Tunberg och Informationsstyrelsen icke haft någon anmärkning att göra. Fru Brunius meddelade vidare, att det inte funnes någon möjlighet att ändra på styckets miljö, dvs att det utspelas i Paris och att det är tyskar och fransmän som agerar. Skulle man fordra, att pjäsen 'avmagnetiserades', vore det bäst att inte alls uppföra densamma, då den i själva verket vore ganska svag och styrkan just låg i miljöskildringen. Det vore dock mycket olyckligt, om teatern skulle nödgas stryka detta svenska original från repertoaren, då det skulle innebära en fullständig omläggning av vårens spelprogram. Vi kommo emellertid överens om att hakorstecken och mera uppenbara tyska emblem skulle avlägsnas från uniformer och dekorationer samt att några repliker, som kunde anses särskilt olämpliga, borttogs. Bland dessa var skildringen av, huru ett antal tyska soldater sparkat boll med ett knyte, som sedermera visat sig innehålla ett franskt spädbarn. Jag erinrar mig, att tyska vederbörande särskilt gjort en erinran mot detta avsnitt i Marika Stiernstedts arbete, då det först förelåg i form av roman.

Trots Brunius synpunkt spelades pjäsen i "avmagnetiserat" skick.

Filmen med sin förhandscensur hade ingen möjlighet att vara explicit i miljöangivelserna, inte ens hösten 1944. *Den osynliga muren* var en tämligen oförarglig titel och när filmen också saknade direkta referenser till miljöer och händelser kunde den godkännas.

Filmtiteln antyder ett problem som finns inrymt även i de övriga offentlighetsformer; nämligen den distans – mur – som måste finnas mellan de segrande och de besegrade. Problemets utformning i filmen gäller i första hand omöjligheten av kärleksförhållande mellan någon av ockupanterna och en flicka i det ockuperade landet. Titelförändring antyder en förskjutning av stoffproblematiken: attentatet skjuts i bakgrunden till

förmån för den amorösa problematiken – muren – i förhållandet mellan löjtnant Stefan Becker och Marie de Troy.

Bokutgåvan av "Attentatet" är identisk med Dramatens regimanuskript. Således fick stoffet möjlighet att utkomma i inte mindre än fem varianter under en period på omkring två år.

Romanen blev försäljningsmässigt en stor framgång med många upplagor och den kom att översättas till franska, holländska, polska, spanska, portugisiska och japanska.

Marika Stiernstedt hade genom talrika uppehåll i Frankrike en kännedom om landets förhållande som var nästan enastående i Sverige. Genom sin bakgrund var hon kosmopolit: hon betraktade Sverige och Polen som sina fosterländer, medan Frankrike upphöjdes till rangen av halvt fosterland.

Den mördade tyska officeren, Sven Rosén och Karl-Arne Holmsten böjda över liket. Erik Hell med ryggen mot kameran.



Tyskland avskydde hon.³ Marika Stiernstedt besökte Frankrike under första världskriget – hon var tom ute vid fronten 1915. Hon fick som bevis för den uppskattning hon rönt i franska kretsar under första världskriget mottaga Hederslegionen. Vid årsskiftet 1939/40 besökte hon ånyo fronten, denna gång Maginot-linjen.⁴

I *Den osynliga muren* finns en förklaring av sekvens insprängd som accentuerar kärleksproblematiken jämfört med stoffets övriga varianter. Efter själva attentatet och Lina Boyds flykt tillsammans med Jean, i filmens inledning följer en sekvens från Maries arbetsplats: resebyrån. Förmedlingen dit sker via Victor Reiss – byråns innehavare – som fanns med på samma pendeltåg som den mördade offcern. Introduktionen av huvudpersonerna sker omgående i filmen, de är alla knutna till attentatet. När Victor kommer till resebyrån är Marie redan där och nästan omgående kommer den förbipasserande tyske löjtnanten Stefan Becker in. Han har känt igen Marie, som låtsas ovetande om deras bekantskap när han stormar in. På resebyråns disk står en modell av en båt. Becker pekar på båten och frågar om Marie inte känner igen den. Kameran åker in på modellen och bilden tonar över till däckat på modellens förebild. Marie och Becker har träffats ombord på båten. Flirten mellan de båda avbryts av ett telegram till Marie, som tvingar henne att ta flyget tillbaka så snart båten anläpt hamn.

Efter detta korta inskott är vi tillbaka på resebyrån. Det intressanta är att bekantskapen mellan de båda ligger före kriget, förhållandet får en allvarligare karaktär genom att inte vara en tillfällig bekantskap under kriget. Kriget får härigenom mera tycke av personlig tragedi. Det tillfälliga mötet har tänt kärlekslågan hos bägge, men de har beroende på omständigheterna tappat kontakten. När de träffas igen flamar

kärleken upp omedelbart. Nu har de återfunnit varandra, men kriget står i vägen. De har kommit att tillhöra olika sidor, men de försöker inledningsvis inbilla sig att detta inte skall påverka deras eget privatliv. Verkligheten dementerar denna tanke. Även om de förälskat sig före kriget och kärleken fortfarande blossar, så blir det inte möjligt att åstadkomma någon legalisering av relationen. Den ömsesidiga villigheten är otillräcklig, de yttre faktorerna är starkare än de inre förutsättningarna. Uniformen förvandlas till en ödessymbol, kriget till en personlig tragedi.

Ett sådant mönster med yttre faktorer – enkannerligen kriget som lyckofördärvare för kärleksparet – finns i alla de antinazistiska filmerna och dessutom är det ju ett välbekant kompositionellt drag i merparten av de klassiska tragedierna: Romeo och Julia hade sin släktförbannelse, Antigone och Haimon fick sin kärlek omöjliggjord av maktkampen, eller snarare de kunde inte leva med sin kärlek utan dog för den. Marie och Stefan tillhör också de skilda läger, kriget grusar de sköna förhoppningarna. Filmen griper således tillbaka på ett välbekant mönster som baseras på motsättningen mellan individuella aspirationer och lojaliteter i större sammanhang. I denna motsättning får alltid det individuella stryka på foten. De yttre förhållandena är att betrakta som någon slags ödesbestämda förbannelser som griper in i livet mot de inblandades vilja.

Den historiesyn som framskymtar i skildringen av kriget och dess orsaker är starkt idealistisk, nästan fatalistisk. Det idealistiska ligger i förklaringen av nazismen som en ondskeprincip. I stället för att försöka ge en materiell analys av förutsättningarna för nazismens uppkomst och precisering av dess målsättningar, ges den istället metafysiska förtecken. Konsekvenserna av nazis-



Inledning till återblicken. Stig Järrel, Irma Christensson och Karl-Arne Holmsten.

Återblicken, förälskelsen före kriget.





Löjtnanten försöker övertyga sin älskade om att kriget inget betyder för deras kärlek "Jag är ju inte ansvarig för det som sker"

men kopplas primärt till resonemanget om den osynliga muren, som finns mellan erövrarna och de härtagna, eller neutrala, som i Maries fall. Kriget och dess orsaker är helt oförklarade i filmen.

Det finns, förutom attentatet, också en annan protestmetod mot ockupanterna. Det är Victors sk tåg lekar. På nätterna ändrar han transportorterna på godsvagnarna, med påföljd att krigsmateriel hamnar långt ute i landsorten där det får stå kvar, eftersom man inte där känner någon som beställt det. Metoden, i dess gentlemannalika sofistikeradhet, påminner om den belevade Pimpernel Smiths bravader. Victor är i filmen inte nationellt bestämd, man antar alltså att han hör hemma i det ockuperade landet. I romanen är han italienare och liksom Marie en i de utanförståendes skara, som kämpar för rätten på sitt eget lilla vis.

Inom nazistgruppen finns latent möjligheter till motsättningar. Jodl, SS-typen, och

Becker bråkar ständigt och när Becker i slutskedet försöker hjälpa Marie anar Jodl sammanhangen och gör allt för att snärja Becker. Stefan komprometteras i olika grad i de olika stoff-varianterna. I romanen får han veta att Marie haft reda på vem som mördat offcern och tänker fly. Han gör inget för att hindra henne, men hjälper henne inte heller. Att han inte gjort sin plikt att avslöja henne är uppenbart. Jodl (Corell i romanen och dramat) anar att han känt till att Marie (Lisia) vetat att Lina (Hilde) var attentatören, men han kan inget bevisa.

I pjäsen är Jodl mera utstuderad. Efter Maries flykt sammanträffar han med Becker på Maries rum på pensionatet. Jodl har då med sig en stenograf som noterar samtalet från korridoren. Becker yttrar då saker som kan tolkas som ett tvivel på det berättigade i den nazistiska metodiken. I slutet på pjäsen kallas han pga detta till översten. Man anar att Becker kommer att få någon

Inspelningsbild – förberedelser för slutscenen i *Den osynliga muren*. Bakom kameran Åke Dahlqvist, framför Irma Christensson och Stig Järrel, till höger filmens regissör Gustaf Molander.



form av reprimand, det är dock inte fråga om några allvarligare saker.

I filmen är han däremot ordentligt illa ute. Efter Maries besök på Stefans hotell, hjälper Becker henne att ta sig ut till hamnen och undan den efterföljande Jodl. Båten tuffar lyckligt iväg när Jodl och hans man-
nar anländer. Stefan gör honnör mot den undflyende båten varpå han omhändertas.

Istället för det gemensamma besöket i Maries rum efter hennes flykt, anländer Jodl till Beckers rum medan Marie ännu är kvar. Hon gömmer sig bakom ett draperi och Jodl avslöjar då att Marie haft kännedom om attentatet. När Jodl gått far Stefan ut i förebråelser mot henne, men bestämmer sig sedan för att hjälpa henne fly. I filmen blir därför separationen mellan Stefan och Marie mera definitiv. Nazisterna visade sällan något overseende med medlöpare till motståndet.

Svagheten i den litterära förlagan är att den saknar psykologisk djupdimension i karaktärsteckningen. Författarinnan har själv i programmet till Dramatens föreställning beklagat att boken i stor utsträckning kom att läsas som en thriller. "Den tycks ha blivit lite för spännande." I sin besvikelse över detta skrev Marika Stiernstedt skådespelet, där hon försöker "kursivera en tankegång", dvs renodla en dramatisk konflikt.⁵ Att man inte reagerar särdeles annorlunda på pjästexten beror på den bristande djuplodningen i karaktären. Gunnar Qvarnström framhåller i en intressant artikel om Stiernstedts kvinnskildringar att "kvinnoGESTalterna i såväl 'Attentat i Paris' som i Polenskildringen 'Indiansommar 39' endast [är] skisserade."⁶

Att dramat inte väsentligen förändrade stoffet beror kanske till en del på Marika Stiernstedts bristande förtrogenhet med det dramatiska mediet. Flera av recensenterna utropade henne tom som lyckad debutant,

trots att hon redan 1932 fick dramat "Majestät" uppfört på Dramaten.⁷

Uppfattningen av nazismen i romanen "Attentat i Paris" är bibliskt färgad, närmare bestämt apokalyptisk, med paralleller till kampen mellan Mikael och Lucifer. Denna jämförelse är hämtad från Uppenbarelseboken där det berättas om Mikaels strid med draken, draken är han som kallas Djävul och Satan. Mikael vinner striden och draken och hans änglar störtas ner till jorden. Deras vrede tänkes där få sin fortsättning i hemsökelse av människosläktet.

Under 30- och 40-talen upplevde den litterära apokalypsen en högkonjunktur. På kontinenten hade åtskilliga profeterat om den västerländska kulturens undergång. Spengler, Huizinga, Ortega y Gasset m.fl. Den förnämsta av svenska diktsamlingar i denna tradition är Bertil Malmbergs "Dikter vid gränsen" från 1935.

De apokalyptiska diktarna utgick som regel från tidigare myter, den bibliska Uppenbarelseboken, Hesiodos järnåldersbeskrivning eller den fornnordiska undergångsvisionen i Voluspa. Bland svenska diktare som använt sig av dessa myter är Karl Asplund, Hjalmar Gullberg, Karl Ragnar Gierow och Johannes Edfelt.⁸

Marika Stiernstedt är en av de få som valt att i romanform genomföra parallellen med Uppenbarelseboken och den utveckling som initierats genom nazismens framfart. Som beledsagare till undergångsvisionen finns en dröm om ett lyckorike där den eviga freden råder. Ett nytt rike skall uppstå när draken i dess jordiska skepnad tillintetgjorts, ett andra Jerusalem som nersänks från himlen. Dess varaktighet bestämmes i Uppenbarelseboken till ett millennium.

Den renande kraft som skövlar det gamla och ersätter det med de paradisiska ängerna är ofta uppfattad som elden. Det brinner en eld – Karl Asplunds diktsamling och

Molanders film. En lyrikantologi från Danmark har också samma titel. Elden används tämligen genomgående såväl som metafor för erövrarnas skövling som dess pendang, den spirande motståndskraften, ständigt beredd att slicka förtryckarna med eldtungor. De som tände den skövlande elden blir själva det slutliga offret för den destruktiva kraften. Elden blir på så sätt både en sinnbild för ofärden som hotar att förgöra allt levande, men också en reningssymbol som förkolnar och indirekt förebådar en fredlig återuppbyggnad på den brända jorden.⁹

Attentatsfilosofins framväxt

I slutkapitlet i boken "Allvar över Frankrike" skildrar Stiernstedt ett besök i Notre Dame. En ung dominikanerpräst predikade över ett bibelställe om ärkeängeln Mikael som nedslog den hybrisanfäktade Lucifer, sedan denne brutit den gudomliga ordningen. Episoden är infogad i romanen "Attentat i Paris" och är där ytterst central för bokens tematik, varför dess huvuddrag här direkt återges:

I sin vanvettiga dristighet ... hade Lucifer vågat stiga fram och utropa sig själv till Guds like: 'Jag har beslutat att höja min tron ända upp till och över stjärnornas fästen' ... Inför en sådan blasfemi ryste universum, evighetens pelare skalv, på vilka all världen vilar. ... 'Jag skall nedslå Guds ordning, jag skall sätta min egen däröver' ... allaredan existerade då de tvenne principerna: Gud och antigud. Gott mot ont, mildhet mot grymhet, tanke och val mot blind drift. Och nu fylldes allt av fasa: skulle Gud, utvecklingens tillskyndare störtas och tillfällighet och

godtycke tillstädjas bredda ut sig över vattnen och stränderna?

Då ljud ett skri, ett väldigt rop, inte mindre utmanande eller oförfärat än gudasmädarens. 'Vem är väl du, förmätne?!' Det var Mikael som för första gång lät höra sin stämma – och med ens lyssnade allt. ... De två himlahärrarna drabbade samman. Lucifers härar var fruktansvärda, jublade av övermod, men Mikael var inte mindre kampberedda. Ingen ställde sig utanför, ingen fick i den stunden ställa sig utanför. Man ur huse! heter det på vårt eget språk i dess vältaliga fattigdom ... Från denna de tvenne urprincipernas gigantiska krig i begynnelsernas morgon äger vi ingen berättelse och vi skulle kunna tvivla på legenden, om inte stridens upprepande och åter upprepande genom århundradena överbevisade oss om dess fundamentalitet ... Historien har besannat den ... aldrig har Mikael övergivit sin post och alltjämt står han redo att bekämpa gudstankens fiender, att nedslå envar förmedlare av våld och våld, egenmäktiga övergrepp och övermod ...

– Idag brinner kyrkorna igen ... kvinnor och barn försmäktar, fängelserna fyllas ... av *oskyldiga* ... Lucifer har tusen förklädnader, antigud lockar med flöjttoner, han frestar från bergens toppar med syner av paradisiska marker. Men kampen är alltid och alltjämt Mikael. Det är människornas själva hjärtan som svärdspetsen måste nå, människohjärtat som skall genomborras, innan segern är vunnen. Envar må ta åt sig! Och ärkeängels rop heter Besinning ... vid besinningens seger, kan den lovade friden sänka sig över oss ...¹⁰

Den som i romanen åhör mässan är Lisia D'Ohsson (filmens Marie de Troy) tillsammans med den tyske löjtnanten. Hon gör genast reflektionen att inte hon, utan attentatföröverskan Hilde Dubois (filmens Lina Boyd) borde hört detta. För Lisia blir predi-

kan ännu en påminnelse om hennes ohållbara förhållande till Otto Bredow (Stefan Becker). Hilde är schweiziska och pacifist, hennes motiv för mordet på den tyske officeren på metrostationen var att protestera mot våldet och orätten. Hennes försvar inför den förtrogna Lisia är präglad av en kristen syn som anknyter till Mikael's agerande. Hon vill väcka de andra till motstånd. Hon har inga personliga bevekelsegrunder, hennes handling är, säger hon själv, ren. Stiernstedt tänkte troligen att styrkan skulle mångfaldigas när det var en säs tredje part som utförde den.

Marika Stiernstedt har i boken "Kring ett äktenskap" berört attentatsproblematiken i samband med ett träsnitt, som hon såg i en årgång av Ny illustrerad tidning. Hon var då 10 år. Snittet föreställde ett bombattentat mot Alexander II. Bilden implicerade ett moraliskt dilemma: under vilka omständigheter är en sådan handling berättigad? Hon skriver:

Lösningen av gåtan politiskt attentat kom 1904, då den unge finländske idealisten Eugen Schauman sköt ner guvernören Bobrikov och omedelbart därpå tog sitt liv.¹¹

I Ulf Wittrocks biografi återges ett avsnitt ur hennes dagbok från 11/11 1938:

– Och det finns dagar, då jag naturligtvis inte innerst inne på allvar, men dock intensivt, bara grubblar över möjligheterna till terrordåd. En kapsyl omedelbart dödande gift i munnen, en revolver i handen – och i samma stund man skjutit, ett, två, tre skott, *bita till*, bita sönder glasampullen – och inte falla levande i händerna på dem.¹²

Hon skriver detta med anledning av att tyskarna just då i stor skala startat judeför-

följelser, motiverade av att en ung polsk jude – Herschel Grynzpan – mördar en tjänsteman – von Rath – vid tyska ambassaden i Paris.¹³ Hennes lösning på problemet med det berättigade i terrorhandlingar, var kopplingen av det egna dådet med omedelbart självmord, för att dådet inte skulle kunna tas till intäkt för repressalier gentemot oskyldiga. Självmordet var inte enbart en följd av rädsla för att bli pinad av motståndarna, utan först och främst rotat i respekten för livets okränkbarhet. Livet är heligt och något som ingen annan äger rätt att beröva en medmänniska, såvida inte det egna livet lämnas som insats, som pant. Därför måste giftampullen bitas sönder omedelbart, så att den aritmetiska balansen återställs. Detta är en tankegång präglad av en konsekvent vedergällningsrättvisa: öga för öga ... Samtidigt har den sina rötter i en respekt för livet som princip, en princip som är tillvarons och civilisationens grundpelare. Attentatorn bryter mot principen, men är moraliskt oantastlig om han/hon omedelbart pliktat med sitt eget liv. Självmordet är ett självutmått straff för brottet mot den gudomliga ordningen, livets garant är ytterst Gud. Att Stiernstedt, trots den nödvändiga koppling av attentatet till attentatorns utslocknande genom det självutmätta straffet, kunde försvara metoden som berättigat kampmedel, bottnar i att det brott mot världsordningen som attentatorn begår var en följd av – och i hennes uppfattning den enda möjliga reaktionen på – det föregående politiska övergreppen och våldshandlingarna fienden begått. Lucifer måste nedkämpas av sentida Mikaelgestalter.

En annan möjlighet att bedöma motståndskampen vore att förklara lagen upphävd genom att fienden först åsidosatt den, då skulle inte mord på ockupanterna längre vara att betrakta som brott. I John Steinbecks roman "The moon is down", uppförd



En norrmän mördar en av fienderna i filmatiseringen av "Månen har gått ner", William Post Jr och Hans Schumm som tysken.

på svenska teatrar 1943 – Blanche, Göteborgs- och Helsingborgs stadsteatrar och Riksteatern – filmatiserad samma år och med svensk premiär 23 november 1944 (Månen har gått ner), framförs denna tanke. Filmen regisserades av Irving Pichel. När den norska byn ockuperades dödade en handfull norrmän. Byn är strategiskt intressant genom sin kolgruva. Tyskarna försöker hålla igång driften. Under ett bråk i gruvan slår en norsk arbetare ihjäl en tysk soldat. Tyskarna kräver att arbetaren skall dömas av byns borgmästare. Denne säger sig vara beredd att döma under förutsättning att tyskarna i sin tur är beredda att döma soldaterna som dödade norrmännen vid ockupationen. Tyskarnas befälhavare hävdar segrarens rätt och vägrar förhandla. Borgmästarens poäng är att om tyskarna

kan åsidosätta lagen utan påföljd så kan inte heller den norske gruvarbetaren dömas. Han är inte ens brottslig genom att lagens tillämpning redan upphävts av motståndaren. Motståndsrörelsens verksamhet kan då inte betecknas som brottslig i legal mening. Brotsrubriceringen är inte tillämplig och följaktligen kan ingen dömas.

Men Marika Stiernstedt åsyftar inte den mänskliga lagstiftningen utan mordet är ett brott mot den gudomliga lagen, som gäller i alla situationer utan någon inskränkning. Därav det oundvikliga bettet i giftampullen.

När attentatet skall tillämpas i Lina Boyds regi uppstår gnissel i maskineriet pga att hon inte har klart för sig förutsättningarna för attentatets utförande, hon tar inte sitt liv, hon tror det går att leva vidare

efter en sådan handling. Senare förstår hon att hon måste vara redo att bära konsekvenserna av handlandet och tar sitt liv. En annan sak som Lina i sin välmenande och nervösa iver bortsett från, är att handlingen går ut över oskyldiga när gärningsmannen inte kan uppbringas. Detta är också en följd av att hon inte tagit sitt liv. Utan Maries försynta påpekande om de oskyldigas lidande hade säkerligen inte Hilde justifierat sitt handlande genom självmordet. I romanen avvärjs repressalierna mot den tagna gisslan, när hon tar sitt liv, men i filmen görs upprepningar bland judarna omedelbart, skulden till detta är Linas.

Marie är den som drabbas hårdast av Linas handlande. I ett bekännelsebrev till ockupationsmakten just före självmordet utpekar Lina Marie som sin enda förtrogna. Marie tvingas att fly genom denna dumhet och hennes kärleksförhållande till den tyske soldaten får därigenom sin naturliga avslutning.

I programbladet till "Attentatet" skriver Stiernstedt att "sålunda [blir] ... den hyggliga löjtnant Bredow, individuellt skuldfri till det begångna attentatet, logiskt sett dess slutliga offer." Det har sålunda skett en överföring från det fördröjda självmordet, via Linas brev som tvingar Marie att fly – varpå löjtnanten börjar att reflektera och slutligen tvivlar på sitt lands metoder. Hans kärleksförhoppningar har grusats, och han kallas till översten för att förklara några av sina uttalanden. Däri består hans offer.

I essäsamlingen "Mest sanning" finns en annan attentatsfundering i stycket "... också Hitler". 1937 stod författarinnan på en balkong i Tyskland, nazisterna defilerade förbi nere på gatan. Hitler passerade stående i en öppen bil.

Med en bra älgstudsare skulle en god skytt ha kunnat fälla honom från vår balkong på Esplanadens fasad. Min teaterkikare slukar honom, min enkla kamera fångar honom, en gång, två gånger, den är en av de tusentals kameror som under årens lopp riktats och kommer att riktats mot samma byte. Men den goda skytten trädde aldrig fram, det vet vi nu. ... Obegripligare är att ingen enskild resolut offrade sig. Führern var dock inte oåtkomlig, in i det sista var han dagligen i beröring med ganska många olika människor. Men ingen Charlotte Corday, ingen Eugen Schaubman trädde fram som ödets verktyg.¹⁴

1948 skrivs detta med historiens facit i handen. 1937 var stämningarna gentemot det nya Tyskland annorlunda. Tyskarna ville först och främst utrota kommunismen, merparten av Europas ledare trodde att nazismen så småningom skulle kunna göras samlingsfäbig.

I citatet ovan framskymtar en uppfattning av den enskilde, som en representant för ödet, det oförutsägbara, som kan drabba den starke. Samma öde finns i episoden i Notre Dame. Det berättas att i en upplaga av Victor Hugos "Notre Dame" finns ett förord där han relaterar ett besök i katedralen. Han fann då en inskription på en undanskymd sten. Någon hade ristat in ordet "Ödet" med grekiska versaler.

Berättaren i "Attentat i Paris" reflekterar: "Öde – alla språks mäktigaste ord." I betoningen av ödet ligger ett strafftänkande; samma tänkande ligger till grunden för analogin med den straffande Mikael. Förtrycket är det universiellt onda, en konstituerande faktor i tillvaron som måste och bör utrotas. Vi har ingen plikt att begå individuella terrormord på förtryckarna, men det är inte orätt att göra det – förutsatt att gärningsmannen är beredd att betala

med sitt eget liv. I romanen funderar Hilde över detta och kommer fram till att vi inte fördömer soldaten, därför att han är beredd att offra sitt eget liv. Denna tanke får henne att sedermera ta sitt eget liv. Hennes mord är liksom soldatens, befriat från personliga nyttoaspekter. Hon kände inte mannen, det var inte honom hon egentligen mördade, det var uniformen, förtryckets klädnad.

Som politisk strategi kan man ifrågasätta denna individualistiska metod. Vare sig mordet på Marat eller Bobrikov ledde till att de politiska system dessa fungerade inom förändrades. Det är inte heller troligt att ett mord på Hitler 1937 skulle hindrat världskriget – detta som en ren spekulat. Det är ur politisk synvinkel ett misstag att göra Hilde till attentator, hon är ju i hög

grad förvirrad. Men den egenskap som gör henne minst lämplig är att hon faktiskt är pacifist. Genom att låta kampen mot nazismen uppbäras av denna virriga dam, förlorar handlingen också sin politiska och ideologiska effekt. Hon är omöjlig att hysa förståelse för, möjligen medlidande. Förvirring är hennes främsta kännetecken i berättelsen. Därför vore det – om nu författarinnan vill förespråka attentatsmetoden – bättre, dvs politiskt mera effektivt, att tex låta Marie, den klartänkta, utföra dådet.

I den form handlingen gestaltas saknas en politisk analys av nazismen. Nazismen uppfattas som en aktualisering av det ondas princip, i motsats till det goda, som är någon slags odefinierad humanism.

Fritz Lang har i två filmer behandlat

Hitler genom gevärets kikarsikte i *Människojakt*.





Tyskarna har hämnats attentatet i *Skräckdagar i Prag*.

attentat, riktade mot nazistiska ledare. I *Man Hunt* (Människojakt) från 1941, inleds filmen med en bild på Hitler genom kikarsiktet på ett gevär; skottet klickar, geväret laddas om, men innan nästa skott hinner avfyras överfalls den presumtive attentatorn. Här är Stiernstedts dröm materialiserad. Filmen bygger på Geoffrey Households roman "Rogue Male", som utkom i svensk översättning, under den något missvisande titeln "Attentat mot diktator". Något attentat äger aldrig rum, boken skildrar jakten på den tilltänkte attentatorn. Hitler nämns aldrig vid namn i boken, inte heller Tyskland. Trots att läsaren med lätthet kan identifiera både det tilltänkta offret och landet undviker författaren att tala klarspråk. Langs bild på Hitler genom gevärets kikar-

sikte har således inte explicit täckning i förlagan.

1943 gjorde Lang filmen *Hangman also die* (*Skräckdagar i Prag*). Utgångspunkten var mordet på Tjeckoslovakiens protektor Heydrich. Filmen skildrar attentatet och den underjordiska gruppens situation efteråt. Tyskarna tar gisslan och likviderar den, när förövarna icke kan uppbringas. Den faktiska effekten av attentatet, förutom mordet, är att en betydande grupp människor avrättas i repressaliesyfte. Filmen aktualiserar ett antal frågor, vilka också äger tillämplighet på "Attentat i Paris". Bör politiska attentat fördömas p g a motvåldets effekter? Är attentatorn moraliskt ansvarig för effekterna av motvåldet? Skall ett ockuperat land acceptera situationen, eller göra

motstånd och i så fall hur?

Marika Stiernstedt idealiserar attentatet som metod för motståndet, det bör betonas att hon inte uppfattar attentat som en politisk handling och inte heller som en hämndaktion. Hon är ytterst angelägen om att göra distinktionen mellan hämnd och skipande av rättvisa. Attentatet är rättviseskipning, handlingen är "ren", inte utförd av personliga motiv. Den som utför handlingen är ett redskap, vedergällningen ligger på ett metafysiskt plan. Ockupanterna har åsidosatt respekten för livets okränkbarhet, detta brott riktar sig främst mot själva tillvarons ordning, trots att de direkt drabbade är människor. Människan är också redskapet för den gudomliga hämnaden, men den som utför "vedergällningen" är själv endast ett instrument för högre makter. "Redskapet" som genom sitt handlande också åsidosätter livets princip måste återställa balansen genom att genast offra sig själv. Annars uppstår en ond cirkel med våld, motvåld osv.

Resonemanget förutsätter att motståndaren nöjer sig med att förövaren är likvide-rad. I praxis gjorde man knappast det, i preventivt syfte fick ofta oskyldiga sätta livet till.

"Ondskans" förutsättningar

Tysklands syften var inte att blott föra krig och att utrota judarna. Kriget syftade till en territoriell expansion, grundad på geopolitiska analyser, ett fastställande av var någonstans olika råvaror fanns belägna. Expansionens mål var att behärska vissa essentiella råvaror och att i ett nytt rike skaffa sig en stor marknad för de produkter som

råvarorna skulle förvandlas till. Målet var inte bara att erövra land, utan syftet var att utnyttja landet som en marknad. Geopolitiken var en slags inomeuropeisk kolonialism. Om man helt bortser från dessa aspekter på nazismen blir den oförståelig, och till en galen mans nyck med nästan hela världen som lekboll. Lebensraum var inte bara plats att leva på, utan i hög grad en plats för konsumtion och produktion. Med ett sådant synsätt är det möjligt att förstå de aspirationer som stora delar av Tysklands industriledare hade på Hitler. Nazismen var således nära knuten till en utvidgning av ett ekonomiskt system med kapitalistiska förtecken, därav storkapitalets välvilliga inställning.

I uppfattningen av olika politiska system som onda och goda principer finns samma antitetiska tanke som framfördes i den svenska antinazistiska pressen, med GHT och Trots Allt! i spetsen. Konkretiserad i politiska termer: att världskriget gällde diktatur mot demokrati. Vi i Sverige stod utanför kriget, men även vi måste ta ställning till ifall vi skulle behålla demokratin, eller acceptera ett diktatorsystem. Huvudpersonerna i "Attentat i Paris" är också de utanförstående. Varken Hilde, Lisia eller Vittorio är franska medborgare. Deras situation är precis densamma som de neutralas. De befinner sig mitt i diktaturens härjningar och de tar ställning mot den, var och en på sitt sätt.

Ibland kallades det godas princip demokrati och det ondas princip diktatur. Att de olika politiska systemen på något sätt skulle utesluta varandra stämmer knappast. Både Tyskland, Frankrike, England och USA var under 30- och 40-talen exempel på kapitalistiska ekonomier. Trots att länderna befann sig på krigsfot med varandra uteslöt detta inte ett samarbete på det ekonomiska planet. Kurt Maetzig har i en film om IG Farben *Der Rat der Götter* visat hur

Tyskland och ledande ekonomiska kretsar i USA mitt under brinnande krig gjorde gemensamma industriella satsningar. Att så var fallet uppdagades inte förrän en sprängningsolycka ägde rum vid IG Farbens fabrik i Ludvigshafen efter kriget.¹⁵

Den judiska frågan

Det är ovedersägligt att Stiernstedt mycket tidigt uppmärksammade vad som var på väg i Tyskland. Amelie Posse, Tisdagsklubbens värdinna, skriver att Marika Stiernstedt tidigt insåg "vidden av tyskarnas aggressivitet och hänsynslösa våldsmetoder".¹⁶

Den judiska frågan var ett speciellt intresse för fru Stiernstedt. Redan 1935 skrev hon ett entusiastiskt förord till Lunds Studenters Filmstudios utgåva av manuskriptet till Gunhild Tegens "En judisk tragedi". Tegens verk skrevs till en manuskripttävling utlyst av Svensk Filmindustri hösten 1933. "En judisk tragedi" fick inget pris, men ett hedersomnämmande. Marika Stiernstedt var med i juryn och förmodade att främsta skälet till att Tegens manuskript inte fick pris var,

... att juryn icke ansåg sig bland 694 tävlande böra utvälja just det verk som kunde och måste tagas som ett direkt, ett flammande politiskt (ehuru opolitiskt) J'accuse, och som på denna grund måste anses ha praktiskt taget inga chanser att vidareföras i filmatisk form och i dylik presenteras för en stor allmänhet och med dennas krav på allmängiltighet hos skådespelet. Dessutom måste sättas ifråga om censurenalls släppt fram ett så 'utmanande' stycke.¹⁷

I olika sammanhang uttryckte Stiernstedt sin oro för judarna, i "Attentat i Paris" är

hotellgästerna polska och ryska flyktingar. I filmen sägs rakt ut att gästerna är judar. På så sätt kompenseras den mindre precisa titeln med förstärkningen av ett speciellt problem som var direkt tysksyftande. Stiernstedt medverkade inte vid utformningen av filmmanuskriptet, men denna förändring var helt i hennes anda.

Efter kriget fortsatte hon sin kamp för judarna. I "Judafolkets nutida tragik", ett häfte utgivet 1948 av Skandinavisk-Judisk Presstjänst, riktar hon anklagelser mot engelsmännen för att ha svikit Balfourdeklarationen, som uttalade sig positivt för grundläggandet av en judisk stat i Palestina. Deklarationen skrevs 1917. Senare har England, enligt Stiernstedt, svikit Israel för att vinna storpolitiska fördelar.

Den onde och den gode tysken – sammanfattande synpunkter

Liksom i *Det brinner en eld* är de negativa aspekterna i den nazistiska läran begränsade till en eller ett par inom den skildrade gruppen. Becker är den "gode" tysken. Han gör sin plikt som soldat men vill tona ner de onödiga övergreppen, inte vara herrefolk i onödan. Hans motpol är den ondskefulle och omänskliga snoken Jodl, som är SS-man. Efter attentatet agerar Jodl förhørsledare med inkvisitorisk bravur, medan Becker står handfallen. För övrigt hade Hitler en militär rådgivare, generalöverste Alfred Jodl som avrättades efter Nürnbergprocessen. Alla namn från romanen är ändrade i filmen, men överensstämmelsen vad gäller Jodl kan vara en tillfällighet.



Den gode och den onde tysken – Karl-Arne Holmsten och Erik Hell.

Det som trots allt är gemensamt för Jodl och Becker är deras utpräglade plikt-känsla och fosterlandstrohet. Mellan dessa båda personlighetstyper finns i romanen den bildade Tollendal, orientalist och berömd tolkare av persisk diktning. En person som inte hyser några överdrivna plikt-känslor, men som till varje pris vill överleva, helst på ett så behagfullt sätt som möjligt. Han ordnar goda middagar, beundrar vackra kvinnor, en hedonist som inte är någon övertygad anhängare av nazismens politiska system, men alltför rädd om sin egen bekvämlighet för att vilja protestera. Han är säkerligen representativ för en stor del av den tyska intelligentian, som var medlöpare mera av ängslan för konsekvenserna av att protestera, än av ideologisk övertygelse.

Filmens positiva bild av Becker har självfallet sin orsak i hans roll som kärlekspartner åt Marie. Han måste göra sin plikt, han har också ett fosterland. De ideal han står för återfinns också inom motståndsläget, därför kunde han delvis ursäktas, men hans rättsuppfattning för till en olöslig konflikt med de egna landsmännen. Han kunde inte fly undan sin plikt, istället fick han ta sitt straff. För Jodltypen däremot finns ingen förståelse. På så sätt inskränktes den direkta kritiken av nazismen till SS-bödlarna.

Kritiken blev avsevärt försvagad när den begränsades till de patologiska fallen, det väsentliga var hur det var möjligt för det stora flertalet i de stora tyska arméerna att förvandlas från demokratiska arbetare och tjänstemän till det stortyska imperiebyggets hantlangare. Det finns inte heller några principresonemang om hur långt en enskild kan sägas vara förpliktigad att lyda order och försvara fosterlandet. Är det tillräckligt att befinna sig inom en militärhierarki för att behöva åtlyda varje order, fast den i vissa fall kan motsäga den enskildes övertygelse och intressen? I *Den osynliga muren* är det det spirande förhållandet till Marie som tillintetgörs av det politiska spelet. Problemet för Becker med att lyda order och försvara det egna landets handlande uppstår först när det leder till personliga konflikter, dessa då uppfattade i en motsättning mellan den enskildes personliga lycka och systemets repressaliemaskineri. I alla de antinazistiska filmerna från åren 1943/44 är det just denna konflikt som är den tematiska motorn i skildringen.

Dessa goda tyskar som var väluppfostrade och motståndare till överdriven brutalitet framställdes som i stort rättstänkande människor. Det är just detta rättstänkande som gör att de känner sig förpliktigade att dels lyda order och att försvara Tyskland och dels får dem att förstå motståndarnas

bevekelsegrunder. Beckers respektive Lemmerings rättsuppfattning har inte sträckt sig så långt att det har lett till funderingar över drivkraften bakom det egna landets territoriella expansion, man har aktivt deltagit i en erövringspolitik utan att få nämnda värda samvetskval. Reflektionerna inställer sig först när den egna härden hotas, först då anmäler sig tvivlet. Vankelmodet varierar från fullständigt avståndstagande från systemet, medhjälp till att rädda den kära eller till fullständig uppgivelse av den egna lyckan för att inte skada systemet.

Den tidigare nämnda moraliska indelningen av nazisterna är tematiskt betingad av att det skulle förefalla helt omöjligt med en kärleksrelation mellan Jodl-typen och en någorlunda anständig flicka bland de ockuperade. Därför behövs en timidare tyskvariant för att möjliggöra den dramatiska konflikten. Denna tematik är i sin tur en följd av en melodramatisk schablon som i alla konstverk antingen skildrar lycklig eller olycklig kärlek. Den historiska miljön får utgöra fond till romantiken i alla sammanhang, så ock i de antinazistiska filmerna. Schablonen bottenar i en tolkning av alla skeenden i individualistiska termer; filmerna skildrar inte de övergripande sammanhangen inom vilka människan fungerar, utan systemet speglas genom de konsekvenser det kan få på ett personligt plan.

Om man skildrar en ockupation gestaltas den i mötet mellan två människor på privatplanet. Motsättningen mellan de båda är att de tillhör två olika länder, man tänker inte i första rummet på ev likheter/olikheter mellan politiska system. Det är inte fråga om att beskriva två olika ideologier, utan snarare en undersökning av hur pass långt den erotiska magnetismen kan sträcka sig gentemot plikten att försvara det egna landet. I *Den osynliga muren* talas om att hitta ett ingenmansland, ett reservat

dit yttervärldens politiska larm inte når, en plats för den individuella lyckan. Tragiken för de inblandade är att det inte finns någon sådan, utan kärleken ointetgörs av den politiska kampen.

Filmernas dramatiska höjdpunkt ligger i valet mellan plikten och kärleken. Koncentrationen på de privata förhållandena gör filmerna politiskt diffusa. Åskådaren kunde sucka över det tragiska förhållandets upplösning istället för att få en insikt i vad nazismen stod för. Det fatala med andra världskriget var inte i första hand att en rad tilltänkta äktenskap mellan tyska soldater och damer i de ockuperade länderna gick upp i rök. Den stora utmaningen för filmerna var snarare att försöka förklara vad som hände och varför. Den ovannämnda schablonen korresponderar med ett småborgerligt ideologiskt mönster, som tolkar omvärlden i privata kategorier, som strävar efter privat rationalitet fjärran från helhetens ogripbara kaos. I regel framstår den politiska situationen för de inblandade som förvirrande. Istället för att sträva efter en övergripande förståelse kämpar de för privat lycka, tillvarons mening.

Filmindustrin brukar skildra människan som en homo eroticus, ett djur som i första hand strävar efter att hitta en partner, eller som det ofta heter; lyckan. Hur människan tjänar sitt bröd och alla de säkerligen tematiskt intressanta problemen kopplade till detta figurerar sällan i spelfilmen. Om människan skildras i arbete är detta ofta bara som bakgrund till en senare amorös förveckling. I sig är arbetet ointressant. Människan blir på så sätt primärt, i varje fall i filmen, en varelse frikopplad från produktionen, en fritidsmänniska. Det som då är mest intressant i privatsfären är hur den enskilde inrättar sitt liv i erotiskt/romantiskt avseende. Kärleken är det stora tack-samma filmproblemet. Att så är fallet beror

till en del på att filmen fungerar som ett led i avkopplingen från vardagens slit. Filmen är i första hand fabricerad för att spela in utlagda pengar och helst ännu mer. Med ett sådant uppsåt är det säkert en klok strategi att anknyta till de socialpsykologiska behov som finns hos publiken: att få koppla av från den besvärliga vardagen och låta sig förföras av individuella lyckobekymmer ett par timmar. I synnerhet när vardagen var så påträngande hotfull som under kriget. Så länge filmen fungerar som enbart avkoppling är säkerligen fokuseringen på kärleken ofrånkomlig.

Lev farligt avviker gentemot de övriga filmerna såtillvida att interaktionen mellan ockupanter och ockuperade saknar den komplikation som kärleken utgör. Detta faktum har konsekvenser för utformningen av filmen i stort: de båda grupperna – norrmän och tyskar – är strikt separerade och homogena. I *Det brinner en eld* finns en tematiskt betingad hetrogenitet, manifesterad i porträttet av Ernst kontra Wollert. Fienden individualiseras. I *Lev farligt* är fiendeporträttet som redan påtalats entydigt och i viss utsträckning så rätlinjigt att det, med omvända förtecken, tangerar den tyska propagandans avarter – gäller i synnerhet romanens ohyremetaforik. Vi står här inför företeelsen den onde tysken i sin mest extrema variant. Förutsättningen för en sådan skildring av fienden ligger just i avsaknaden av kärleksförhållande. För övrigt så fanns det förmodligen en så stor bitterhet hos det ockuperade folket att en sådan oanalytisk schablonbild låg nära tillhands. Den folkliga tolkning som den danska kortfilmen *Kornet aer i fare* fick styrker denna förmodan. Skadeinsekterna i denna till jordbrukare riktade film uppfattades som de tyska inkräktarna. Filmen spreds flitigt i Danmark.¹⁸

Med den genomförda skildringen av den

onde tysken avpolletteras den gode pendangen som tematiskt redundant. Därigenom upphör också relevansen för pliktproblematiken, som är förknippad med kärleken. Vidare motiveras därigenom en upptrappning av partisanernas våld mot ockupanterna.

De ideologiska appellerna från radiosändaren i *Det brinner en eld* har bytts ut mot skjutvapen i *Lev farligt*. Våld förekommer även i *Det brinner en eld* men har där en föga bloddrypande framtoning; här har motståndshjältarna blod på sina händer. På ett sätt fungerar *Lev farligt* som en fortsättning på *Det brinner en eld*, som ju slutar med partisanernas flykt och deras förvisning om att komma tillbaka till det härtagna landet. I *Lev farligt* är partisanerna tillbaka och för kampen vidare med vapenmakt, även om slutet är detsamma: de överlevande flyr till frihetens land efter väl förrättat värv. Bilden av Sverige som ett hägrande frihetsrike borde ha glatt den svenska bio publiken.

Konstruktionen av Rolf von Ritter – i *Mitt folk är icke ditt* – är emellertid en annan än den hans kollega i *Det brinner en eld* består med. Skälet härtill torde vara krigsutvecklingen, och behovet att markera en nästan uttalad uppslutning på Norges sida. Mordet på Rolf tjänar detta syfte, han förtjänar att dö i filmens normvärld. De psykologiska ramarna i *Det brinner en eld* skulle inte medgivit att Harriet likviderade Ernst. För att göra det symboliskt/rituella mordet på Rolf dramaturgiskt plausibelt krävdes en annan skildring än i fallet Lemmering. Problemet har lösts så tillvida att Rolf representerar en syntes i förhållande till porträtten av den gode och onde tysken i *Det brinner en eld*. Som tidigare kärlekspartner måste skildringen innehålla en del av de goda elementen, men hans okänslighet och bristande engagemang gentemot Elses släk-

tingar bäddar för avslutningen. Något korrektiv till Rolf typ Wollert, finns heller inte i filmen.

Den symboliska avrättningen av den tyska krigsmaktens representant, utförd av just Sonja Wigert – den norska skådespelerskan med anknytning till motståndsrörelsen – fungerade som en indirekt uppslutning bakom norrmännen, ett rituellt förintande av den tyska krigsmakten.

Det mönster som kan iakttas i upplösningarna av ockupationsfilmerna anpassades till publika behov. Ett ställningstagande mot Tyskland när tyskarna var starka och hotande vore dålig psykologi, i den situationen krävdes andra tematiska möns-

ter. När trycket lättade och skälet till eftergifter och favörer i form av transiteringar och annat upphört liksom filmbranschens engagemang i Internationella Filmkammaren, fanns ett absolut behov av avståndstagande från tysk politik. Filmer med sådan inriktning kanaliserade behovet av att på något sätt rehabilitera känslan av skuld och passivitet från de tidiga krigsåren. Anpassningen till publikens under olika perioder varierande behov av ställningstaganden till kriget är förklaringen till bristen på ideologisk och politisk purism i periodens svenska filmer. En sådan vore föga lämplig annat än om publiken kunde förväntas vilja ha den.

11 Appendix

Ockupationsfilmernas ekonomiska utfall

Det brinner en eld spelades på premiärbiografen Röda Kvarn från 23 augusti till andandagen, totalt 19 veckor. SF hade inte slagit detta premiärrekord i mitten på 50-talet. Filmen är noterad för en nettovinst på 457 000 kronor. Denna summa är justerad för kostnader för lagerhållning mm under senare år, vilket innebär att summan filmen spelade in varit större än dagens siffra indikerar.

Filmen kunde också säljas till utlandet: Schweiz, Finland, Grekland, Palestina, Holland, Island och Norge. Utlandsinkomsterna uppgick till drygt 116 000 kronor, en betydande summa vid den här tiden. SF kopierade filmen i 13 kopior. De andra filmerna kopierades i större skala efter *Det brinner en eld*-filmens framgång: *Excellensen* och *Mitt folk är icke ditt* i 16 kopior vardera, *Den osynliga muren* i hela 21 kopior. Sistnämnda film ingick i SF:s jubileumsproduktion. Bolaget fyllde 25 år 1944, vilket till en del motiverar det stora kopieantalet. *Lev farligt* framställdes i 20 kopior.

Den osynliga muren var en prestigefilm som skulle lanseras effektivt. Filmen blev inte samma ekonomiska framgång som *Det brinner en eld*, den är noterad för ett under-

skott på 55 000 kronor, dock måste kalkyleringsgrunderna ihågkommas vid bedömningen av siffran. Skulle dessa siffror vara reella skulle de flesta filmer gå med stora underskott, så pass stora att bolagen varit försatta i konkurs. Filmens enda utlandsförsäljning var till Finland. Om dessa uppgifter – som erhållits från SF (jfr Kenne Fant, aa, sid 188) – är att säga att de inte alltid är fullständiga. Ifråga om *Det brinner en eld* finns ingen försäljning till Danmark noterad, trots att den där visades med ensamrätt för AS Nordisk Film Kompagni. Huruvida intäkterna för Danmark trots lapsusen i registrering finns inkluderade i nettosumman går inte att fastställa. Ifråga om utfallet för *Excellensen* och *Mitt folk är icke ditt* finns inga papper bevarade från de nedlagda bolagen. I sin bok "Kampen om filmen" påstår C J Björklund att *Excellensen* var en vinstfilm (sid 96). För att komplettera de bristfälliga ekonomiska uppgifterna om filmerna återges här ett diagram med uppgifter om respektive films cirkulation i Stockholm.

Stockholmsbiografernas visning av filmerna

Det brinner en eld

Premiär 23/8 1943 Röda Kvarn (SF) 870 platser till 25/12

därefter: 27/12	3/1	10/1	17/1	31/1	7/2	
Göta Lejon ¹³⁰⁷	Göta Lejon	Capitol ⁶²⁹	Capitol			25 veckor
Draken ¹¹²³	Draken	Draken	Regina ⁴²⁵	Regina	Regina	
Lyran ⁷⁰²	Puck ⁴⁰⁸	Puck				
	Flamman ⁹⁴⁵					

Excellensen

Premiär 3/3 1944 Palladium (SF) 998 platser till 16/4

därefter: 17/4	24/4	1/5	8/5	15/5		
Göta Lejon	Göta Lejon	Draken	Regina			13 veckor
Garbio ¹⁰⁰⁰	Garbio	Paraden ⁶⁰⁹	Fågel	Tranan ⁵⁰⁰		
Terrassen ⁶⁰⁰		(Lundblad)	blå ³⁵³	(Lundblad)		
(Terra)		Sibyllan ⁵⁰⁰				
tidigare		(Ernst				
Arcadia		Svensson)				

Lev farligt

Premiär 3/4 1944 Skandia (SF) 832 platser till 13/8 1944 (samtidigt 7/8–13/8 Draken)

därefter: 14/8	21/8	28/8	4/9	11/9		
Göta Lejon	Göta Lejon	Göta Lejon	Capitol	Garbio		24 veckor
		Flamman	Lejon- ungen ⁴⁴³	Puck		

Mitt folk är icke ditt

Premiär 19/6 1944 Grand (Sandrew) 772 platser till 7/8

därefter: 8/8	14/8	27/8	28/8	4/9	11/9	18/9	
Plaza ⁵⁹⁷	Plaza	Plaza	Plaza				
			Alcazar ⁷⁰⁰	Alcazar	Alcazar	Flamman	14 veckor
			Victoria ¹⁰⁵⁷	Victoria	Pelika- nen ⁵⁷¹	Pelikanen	
						Essinge ³⁹⁶	
						Metropol ⁴⁴³	

Den osynliga muren

Premiär 21/8 1944 Röda Kvarn (SF) 870 platser till 24/9

därefter: 25/9	2/10	9/10	16/10				
Capitol	Capitol	Puck	Regina				10 veckor
Göta Lejon	Garbio	Flamman					
Draken		Lejonungen					

(Källa: Sveriges Biografer 1942 och premiärannonser i pressen)

Kommentar

Ovanstående är ett försök till uppskattning av filmernas kommersiella utfall. Filmen följs så länge den är i distribution inom Stockholm, och finns kvar inom premiärbiografens biografkedja. När en ny biografägare kommit in samtidigt med att den ursprungliga biografägaren ännu finns kvar, följs filmen tills den andra biografägaren släpper den från Stockholmsområdet. Självfallet är underlaget för slutsatser starkt begränsat genom att endast Stockholmsspridningen är redovisad.

Inom parentes vid premiärbiografen redovisas ägaren till denna; om en annan biografägare kommer in som filmvisare redovisas detta enl samma system. Siffran snett ovanför varje biograf anger antalet platser. Filmerna gavs två gånger per kväll. Helgdagar är frånräknade.

Om man beräknar en genomsnittlig beläggning på 70 % sågs filmerna i Stockholm av:

Det brinner en eld	ca 245 500 personer
Excellensen	ca 148 500 personer
Lev farligt	ca 243 445 personer
Mitt folk är icke ditt	ca 141 500 personer
Den osynliga muren	ca 110 300 personer

Skulle siffrorna för Stockholm vara representativa för utfallet i hela landet, går gränsen för en vinstfilm vid ca 125 000 åskådare i Stockholm. Riktigt stora publikfilmer som *Det brinner en eld* kunde dessutom spela in betydande summor i utlandet.

Generellt hade SF-filmerna större möjligheter till export och ökade intäkter, genom SF:s överlägsna kontaktnät i utlandet.

Intressant är att se hur publiken minskar i förhållande till premiärdatum. De fyra första filmerna gav vinst, den femte som hade premiär hösten 1944 gick med förlust, därefter upphörde produktionen av ockupationsfilmer.

Joseph Goebbels tal vid den Internationella Filmkongressen 1935 och vid IFK:s återuppriktande 1941.

Inget av nedanstående tal är publicerat i Joseph Goebbels egna talutgåvor; talet från 1941 faller kronologiskt inom ramarna för utgåvan *Die Zeit ohne Beispiel*, München 1942, men saknas där. Helmut Heibers tvåbandssamling, *Goebbels-Reden*, Düsseldorf 1971, återger inget av de två anförandena.

Det första talet finns i broschyren *Internationaler Filmkongress Berlin* u å, det andra talet i *IFK Tagung der Internationalen Filmkammer Berlin* 16–23 Juli, Berlin u å.

Rede des Reichsministers Dr. Goebbels

in der feierlichen Schluß-Sitzung des Internationalen Filmkongresses

am Dienstag, 30. April 1935, im Reichstags Sitzungssaal
bei Kroll.

Eure Exzellenzen,

Meine Damen und Herren!

Es bereitet mir eine besondere Freude und Genugtuung, Ihnen zum Abschluß des Internationalen Filmkongresses 1935 zu Berlin den Gruß des Führers und der Reichsregierung übermitteln und Ihnen gleichfalls ihren Dank abstatten zu dürfen für die Arbeit, die Sie während des Internationalen Filmkongresses geleistet haben.

Delegierte aus fast allen Ländern sind dem Rufe und der Einladung der Reichsfilmkammer gefolgt und haben in ernster und sachlicher Prüfung die schweren und

einschneidenden Fragen erörtert, die dem internationalen Filmschaffen aufgegeben sind.

Der Kongreß selbst ist ohne unser Zutun in eine Zeit starker weltpolitischer Spannungen gefallen. Er trägt an sich keine politische Note, denn er sollte dem Willen und der Absicht seiner Einberufer zufolge ausschließlich dem Film als einer der modernsten Arten künstlerischen Schaffens dienstbar gemacht sein. Aber auch auf ihn ist selbstverständlich ein helles Licht aus jenem gleißenden Scheinwerferstrahl gefallen, der zu allen Zeiten und in jeder Lage von der großen Politik ausgeht und alle anderen Dinge in unmittelbare Berührung mit ihr bringt.

Gerade das deutsche Volk hat allen Grund, Gelegenheiten wie die eines so umfassenden internationalen Kongresses zu begrüßen, um bei ihnen Abgesandte aus aller Herren Länder mit dem großen politischen, wirtschaftlichen, sozialen und künstlerischen Bestreben des neuen Deutschland in Berührung zu bringen.

Uns ist jeder Ausländer willkommen, der ehrlich bereit ist, offenen Sinnes den Neubau des Reiches in Augenschein zu nehmen und ihn objektiv zu werten unter Zugrundelegung der Art und des Charakters des deutschen Volkes selbst.

Denn nichts ist gefährlicher und verhängnisvoller, als Zustände, Absichten und Projekte in fremden Ländern zu werten nach den Maßstäben, die man gewöhnt ist, im eigenen Lande anzulegen.

Jedes Volk hat ein Recht darauf, nach seinen eigenen Gesetzen beurteilt zu werden. Und nur die den Dingen zugrunde liegenden Charaktereigenschaften und Veranlagungen eines Volkes selbst eröffnen das Einfallstor zum Verständnis seines Seins und Handelns.

Die deutschen Aufgaben, die wir politisch, wirtschaftlich, sozial und kulturell zu lösen haben, stehen im Zeichen unseres internationalen Kampfes um die Ehre unseres Volkes und die Gleichberechtigung unserer Nation. Die Entschlossenheit der Reichsregierung und des Volkes selbst, diesen Kampf erfolgreich zu Ende zu führen, kann gar nicht mehr angezweifelt werden. Es ist kein Kampf, der eine Bedrohung für ein anderes Volk in sich schliesse. Es handelt sich lediglich um die Wiederaufrichtung der allerelementarsten Voraussetzungen unserer nationalen Souveränität und damit um einen wesentlichen und ehrlichen Beitrag Deutschlands zur Befriedung Europas, an der sich seit nunmehr 17 Jahren die Völker und Regierungen aller Länder in heißem Bemühen, aber leider meistens ohne Erfolg, versucht haben. Der Führer hat endlich, nach vielem Rätsel-

raten jenseits unserer Grenzen, den Schleier des sogenannten deutschen Geheimnisses gelüftet.

Das Reich bietet heute der Welt ein Bild offener Wahrheit und tiefen, sittlichen Ernstes.

Im Zeichen dieses Kardinalproblems, dem alle deutschen Kräfte mit Hingabe und Leidenschaft dienen, vollzieht sich das Werk unseres nationalen Neubaus auf den Ebenen der Wirtschafts-, Sozial- und Kulturpolitik.

Mißverstanden werden können diese Absichten nur, weil man sich draußen vielfach nicht die Mühe macht, sie in ihren Ursprüngen bloßzulegen. Mißverständnis ist immer der Anfang von Mißdeutung und Uebelwollen. Es gilt also vorerst, das Mißverständnis zu beseitigen, um Mißdeutung und Uebelwollen wenigstens bis zu einem gewissen Grade auszuräumen. Kein Volk hat wie das deutsche in den vergangenen 17 Jahren so viel Leid und Sorge zu ertragen gehabt. Die Not und der Kampf um das tägliche Brot im primitivsten Sinne des Wortes überschatteten jeden Tag unseres nationalen Lebens.

Es kann jedoch keine Rede davon sein, daß Not und Mangel in Deutschland nun dazu beigetragen hätten, Glück und Wohlstand in anderen Ländern zu vermehren.

Im Gegenteil: das deutsche Unglück war der Anfang eines allgemeinen großen Unglücks, das sich wie ein dunkler Trauerschleier über die ganze Welt zu legen begann. Jedes Volk hat auf die ihm gemäße Weise versucht, der schleichenden Krise Herr zu werden; je drohender sie sich erhob, um so mutiger und radikaler mußten die Gegenmaßnahmen sein, die demgegenüber getroffen wurden. Die deutsche Gegenmaßnahme trug den Namen Nationalsozialismus und wurde verkörpert durch die einzigartige Führerscheinung Adolf Hitlers.

Nach schweren und weitreichenden innerpolitischen Reformen hat das Reich seine nationale Festigung innerhalb seiner Grenzen aufs neue gefunden. Als geschlossener und durch nichts und niemanden mehr zu erschütternder Kraftkörper stellt es sich heute wieder in die Reihe der großen Kulturnationen, seinerseits von dem ernstesten Bestreben erfüllt, seinen ehrlichen Beitrag zur Konsolidierung Europas und zur Befriedung der ganzen Welt zuzusteuern.

Es konnte nicht ausbleiben, daß die Maßnahmen politischer, wirtschaftlicher und sozialer Natur, die wir zu treffen gezwungen waren, vorerst tiefe Spaltungen aufrißen zwischen uns und den anderen Völkern; denn es handelte sich ja beim Nationalsozialismus um einen neuen, einzigartigen und nur aus deutscher Wesensart zu erklärenden Versuch, die Krise zu bannen und das dunkle Gewölk, das den Himmel über uns verfinsterte, durch eine leuchtendere Sonne aufzuhellen.

Was Politik und Wirtschaft trennten, das wieder zu verbinden ist vornehmste Aufgabe der Kunst. Sie bereitet den Völkern einen festen Boden, auf dem sie sich jenseits interessenbedingter Zerwürfnisse wieder zu gemeinsamem Streben zusammenfinden und die Hände reichen können. Die Kunst ist der edelste Kulturausdruck eines Volkes. Jede Nation schafft Kunst aus eigenem Stil und eigener Anschauung. Selbst die Größten der Kunst sind am Ende Kinder ihres Volkes, und die Kraft zu den kühnsten Wurfen, mit denen sie nach der Unsterblichkeit zielten, zogen sie aus den Wurzeln, die sie in das heimatliche Erdreich hineinversenkt hatten. Internationale Bedeutung gewinnt deshalb die Kunst, die national verhaftet und völkisch in ihrem Ursprung ist, deren wurzelechtes Schöpferium aber so stark dynamisch geladen erscheint, daß es über die Grenzen des eigenen Kulturbezirkes weit hinausreicht, und, weil es im tiefsten menschlich ist, auch die echten Menschenherzen aller Länder und Völker auf das Tiefste zu erschüttern vermag. Je mehr also eine Kunst volksverbunden ist, um so stärker ist in ihr die Fähigkeit entwickelt, den geographischen Grenzbezirk zu sprengen und sich eine eigene, der ihr inwohnenden eruptiven Vitalität entsprechende, über die ganze Welt hinausreichende Kulturgrenze zu sichern. Goethe und Wagner, Shakespeare und Byron, Molière und Corneille sind deshalb kulturelles Welteigentum geworden, weil sie zuletzt und im tiefsten Sinne doch die besten Deutschen, Engländer und Franzosen waren.

Sie wuchsen aus dem Geisteskreis heraus, in den das Schicksal sie hineingestellt, und beim Sprengen ihrer eigenen Grenzen sprengten sie auch die Grenzen des Geisteskreises, der sie in seinen Bann gezogen hatte.

Jede Kunst entsteht und wirkt organisch. Regierungen machen keine Kunst; sie haben höchstens die edle Aufgabe, ihre Wegbereiter und Förderer zu sein.

Aber aus der Art, wie sie ihnen den Weg bereiten und Förderung angedeihen lassen, vermag der Künstler zu ersehen, wie es um ihr inneres Verhältnis zu den Künsten bestellt ist. Sie können das amtlich tun mit dem Stempel der beruflichen Verpflichtung; sie können über ihr Amt hinauswirken und dem Beobachter die Ueberzeugung vermitteln, daß sie den Künsten aus inne-

rer Leidenschaft zugetan sind und sie als ein unabdingbares Lebenselement im Dasein ihres Volkes werten.

Das scheint mir die bessere und fruchtbarere Form dieses Verhältnisses der Führung einer Nation zur Kunst und zu den Künstlern zu sein.

Ich weiß, daß ich sehr hohe Forderungen an den schöpferischen Film und an das ihm verpflichtete künstlerische Schaffen stelle, wenn ich diese aus der Geschichte tausendfach erhärteten Gesetze auch auf sie angewandt wissen möchte. Es ergeben sich daraus für den Film sowohl in seiner nationalen wie auch in seiner internationalen Bedeutung eine Reihe von Grundsätzlichkeiten, die ich für unabdingbar halte, wenn diese modernste Art künstlerischer Schöpfung ihre Lebenskraft bewahren und sich gleichberechtigt unter die traditions- und geschichtsreichen anderen Künste stellen wird. Diese Grundsätze insgesamt bilden das feste Fundament, auf dem der Film seine künstlerische Stärke zu beweisen hat. Sollten sie zum Ausklang des internationalen Filmkongresses 1935 sozusagen die kulturelle Richtschnur abgeben, nach der der Film sich für die nähere und weitere Zukunft neu, und zwar im künstlerischen Sinne, orientieren will, dann sehe ich darin den eigentlichen geistigen Gehalt dieser Zusammenkunft, die primär wirtschaftlichen Fragen dienen sollte und am Ende doch, gehorchend der stärkeren Kraft einer künstlerischen Sendung, in

kulturpolitischen Grundsätzlichkeiten

ausmündete.

Gestatten Sie mir, daß ich diese in skizzenhaften Andeutungen vor Ihnen entwickle:

Erstens: der Film hat wie jede andere Kunst seine eigenen Gesetze. Nur im Gehorsam gegen diese ihm eigenen Gesetze wird er sein eigenes Gesicht wahren können. Diese Gesetze stammen nicht von der Bühne. Der Primat der Bühne über den Film muß gebrochen werden. Die Bühne spricht ihre Sprache, und der Film spricht seine Sprache. Was im Dämmerlicht der Kulisse noch erträglich wirkt, das wird unter dem harten Lichtstrahl der Jupiterlampen vollends demaskiert. Zwar

wird die Bühne, fußend auf ihrer jahrhundertealten Ueberlieferung, mit aller Kraft versuchen, ihre Vormundschaft über den Film zu halten. Es ist eine künstlerische Lebensfrage für den Film, sie dennoch zu brechen und sich auf seine eigenen Füße zu stellen.

Zweitens: der Film muß sich freimachen von der vulgären Platttheit des bloßen Massenamusements, darf dabei aber nicht die starke innere Beziehung zum Volke verlieren. Der Geschmack des Publikums ist keine unabänderliche Tatsache, die man als gegeben hinnehmen muß. Er ist erziehbar im guten, wie im bösen Sinne. An dem Willen, diese Erziehung auch praktisch und, wenn nötig, mit materiellen Opfern durchzuführen, entscheidet sich das künstlerische Gesicht des Films.

Drittens: das soll nicht heißen, daß der Film die Aufgabe habe, einem blassen Aesthetizismus zu dienen. Im Gegenteil: gerade auf Grund seiner unerhört umfassenden Reichweite muß er, mehr noch als alle anderen Kunstarten, Volkskunst im besten Sinne des Wortes sein. Volkskunst aber hat die Freuden und Leiden, die das Volk bewegen, künstlerisch zur Darstellung zu bringen. Der Film darf also nicht vor der Härte des Tages entweichen und sich in einem Traumland verlieren, das nur in den Gehirnen wirklichkeitsfremder Regisseure und Manuskriptschreiber, sonst aber nirgendwo in der Welt liegt.

Viertens: Es gibt keine Kunst, die sich selbst ernährt; materielle Opfer, die der Kunst dargebracht werden, gleicht sie ideell wieder aus. Für jede Regierung ist es selbstverständlich, große Staatsbauten zu finanzieren, in denen sich der architektonische Schöpferwille einer Zeit in Stein verewigt, ist es selbstverständlich, Bühnen zu subventionieren, auf denen die tragischen und komischen Leidenschaften dieser Zeit darstellerisch abgewandelt werden, ist es selbstverständlich, Ga-

lerien anzulegen, in denen der malerische Kulturbesitz eines Volkes seine Heimstätte findet. Es muß für jede Regierung ebenso selbstverständlich werden, dem Film durch materielle Opfer seine künstlerische Existenz zu sichern, wenn anders sie nicht überhaupt darauf verzichten will, den Film als Kunst zu werten und einzureihen. Dann aber ist die Klage über Kitsch und Verwilderung des filmkünstlerischen Schaffens nur heuchlerisches Hinwegreden über eigenes Versäumnis.

Fünftens: Der Film muß wie jede andere Kunst zeitnahe bleiben, um zeitnahe zu wirken. Seine Probleme, er mag ihre Vorwürfe aus anderen Ländern und fernen Geschichtsepochen nehmen und holen, müssen dem Geist der Zeit angeglichen werden, um den Geist der Zeit anzusprechen zu können. In diesem Sinne trägt auch der Film, wie jede andere Kunst, so paradox und widergeistig das klingen mag, die Tendenz der Zeit, an die er sich wendet und für die er schöpferisch wirkt.

Sechstens: Der Film, aus diesen Gegebenheiten heraus entwickelt, wird die Völker, die, stolz auf ihre Eigenart, auch dieser Eigenart in ihm das Gesicht geben, nicht trennen, sondern verbinden. Er ist Kulturbrücke zwischen den Nationen; er fördert das Verständnis unter ihnen, weil er mit-hilft, sie aus sich heraus verstehen zu lernen.

Siebtens: Der Film hat die Aufgabe, aus der Ehrlichkeit und natürlichen Selbstverständlichkeit seines eigenen Wesens heraus zu wirken. Hohles Pathos ist ihm ebenso fremd wie kitschiger Zauber einer Kulissenwelt, die ihm als schwere Bürde von seiner Stiefmutter Bühne zwar mit auf den Lebensweg gegeben wurden, die aber nur lästige

ges und ihm nicht gehöriges Reisegepäck darstellen. Der ehrliche und natürliche Film, der unserer Zeit lebendigen und plastischen Ausdruck gibt, kann eines der wertvollsten Mittel sein zum Aufbau einer besseren, reineren und realistischeren Welt künstlerischer Möglichkeiten.

Besinnt sich der Film auf diese Grundsätzlichkeiten, so wird er als neue künstlerische Manifestation die Welt erobern.

Dann wird er stärkster Bahnbrecher und modernster Wortführer unserer Zeit sein; so und nur so allein kann er sich gleichberechtigt in den Kreis der anderen Künste stellen, die ihm zwar überlegen sind an Alter und Tradition, aber nicht überlegen zu sein brauchen an Kraft des Ausdrucks und Stärke der künstlerischen Vision. Was sein Mangel ist, kann sein Vorteil werden; er leidet nicht an überkommenen Ueberlieferungen und hat somit die Möglichkeit, seine eigene Ebene zu besetzen und sie abzustecken gegen geistige Konkurrenzen, deren junge Künste sich immer erwehren müssen.

Heute schwankt der Film noch einerseits zwischen bloßem Geschäftstrieb und andererseits zwischen ernstem Kunststreben. Es ist eine primärste Aufgabe, hier eine ausgeglichene Balance zu finden. Denn der Profit allein kann und darf nirgendwo der souveräne Regent künstlerischer Gestaltung sein.

Ich habe mit besonderer Freude festgestellt, daß auch diese Fragen auf dem Filmkongreß 1935 zu Berlin wenigstens angeschnitten worden sind. Ich möchte mit ihrer Präzisierung dem Kongreß einen international hörbaren Ausklang geben. Die deutschen Filmschaffenden sind ehrlich bereit, zur Lösung dieser Probleme ihre besten Köpfe zur Verfügung zu stellen. Im edlen Wettstreit der Geister wollen sie ihre Kräfte mit der Welt abmessen, und sie sind der Ueberzeugung, daß daraus nur reichster Segen für die Zukunft des welt-schaffenden und weltumspannenden Films entspringen kann. Deutschland hat die aufrichtige Absicht, die Brücken zu schlagen, die die Nationen verbinden; hinter uns allen aber wartet das große Leben darauf, künstlerisch gestaltet zu werden. Es gibt keine andere Wahl: wir müssen uns seiner bemächtigen, um seiner teilhaftig zu werden.

Treten wir an es heran mit dem festen Entschluß:

Natürlich zu sein, wie das Leben natürlich ist!

Wahr zu bleiben, um wahrhaftig zu wirken!

Zu gestalten, was Menschenherzen erfüllt und erbeben läßt, um Menschenherzen zu erschüttern und sie durch Offenbarung des Ewigen in bessere Welten zu entrücken.

Rede Reichsminister Dr. Goebbels vor der Internationalen Filmkammer im Thronsaal des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda am 21. Juli 1941.

Meine Herren!

Ich bin sehr glücklich darüber, daß ich beim Abschluß Ihrer Berliner Tagung selbst noch Gelegenheit habe, Sie zu einem Empfang bei mir zu sehen. Wenn ich mich nicht schon im Verlauf der Verhandlungen in Ihre Beratungen eingeschaltet habe, so hat das seine guten Gründe. Sie wissen, daß ich in der Welt dafür verschrien bin, dort, wo ich auftrete, Propaganda zu machen. Ich habe mich deshalb von Ihren Konferenzen entfernt gehalten, um weder Ihnen, Ihren Ländern oder auch der Weltmeinung gegenüber den Eindruck zu erwecken, als wollte ich auf den Verlauf der Verhandlungen Einfluß ausüben. Wenn man allerdings unter „Propaganda machen“ die Anführung von Gründen der Vernunft verstehen will, dann bin ich ein Propagandist! Und ich glaube, auch die Arbeit, die Sie in Berlin geleistet haben und die in den nächsten Wochen und Monaten und, so hoffe ich, auch in den kommenden Jahren noch wertvolle Resultate zeitigen wird, unterliegt Gründen der Vernunft.

Sie wissen, daß Deutschland heute in einem entscheidungsvollen Kampf um seine nationale Existenz steht. Probleme, die wir im September 1939 überhaupt nicht anschneiden wollten, sind nun, dem Zwange der Entwicklung gehorchend, doch angeschnitten worden. Und wenn man die ganze Folge der Ereignisse vom September 1939 bis zum heutigen Tage rückschauend betrachtet, so wird man wohl zu dem Ergebnis kommen, daß es sich bei diesem Krieg überhaupt nicht um *einen* Krieg handelt, sondern daß in diesem Krieg eine Reihe von Kriegen abgewickelt wird, die in Europa fällig waren. Die Achsenmächte sind heute Träger dieses Kampfes. Sie haben zwar alle Lasten des Kampfes auf sich zu nehmen, werden dafür aber – das ist unvermeidlich

mit einer solchen Entwicklung verbunden – einmal auch allen Ruhm dieses Kampfes ernten.

Wenn wir uns nun in größeren Zusammenhängen und angesichts der rein räumlichen Bedingungen Europas diese ganze Entwicklung vor Augen halten, so werden wir zu der Erkenntnis kommen müssen, daß es sich bei diesem Krieg in Wirklichkeit um eine kontinentale Auseinandersetzung handelt. Es steht eine Reihe von großen kontinentalen Fragen zur Debatte. Europa, das sonst immer in solchen Entwicklungen bahnbrechend anderen Kontinenten gegenüber war, ist den Fortschritten anderer Kontinente gegenüber zurückgeblieben. Während sich in anderen Kontinentalräumen die Völker nach großen Gesichtspunkten zusammenschlossen und einheitlich wirtschaftlich ausgerichtet waren, bot Europa noch bis vor kurzer Zeit ein Bild völliger Atomisierung. Die europäischen Staaten sahen ihre Aufgabe darin, sich durch hohe Zollschränken voneinander abzuschließen. Das Lebensniveau ihrer Bewohner wurde durch diese unnatürlichen und unhaltbaren Beschränkungen herabgedrückt, so daß also, wenn diese Fragen nicht im Verlauf dieses Krieges aufgerollt worden wären, sie wahrscheinlich irgendwann von den Völkern auf eine revolutionäre Weise selbst gelöst werden mußten.

Wenn wir unter diesen Gesichtspunkten die großen militärischen Auseinandersetzungen betrachten, in die das Reich und seine Verbündeten verwickelt sind, so werden wir unschwer zu der Erkenntnis kommen, daß dieser Krieg die Aufgabe hat, die fällig gewordenen europäischen Fragen zur Debatte zu stellen und nach Möglichkeit zu lösen. Daß sie auf friedlichem Wege nicht zu lösen waren, hat die Vergangenheit bewiesen. Denn seit 1918/19 sind Dutzende von Versuchen dazu gemacht worden. Es ist nun kein Zufall, sondern nur der Vollzug des uns gegebenen europäischen Auftrags, wenn wir versuchen, in der Gefolgschaft des Krieges allmählich alle Fragen zu bereinigen, die auf den

und anderen Gedanken zur Bereinigung offen-
legen.

Fürs Erste bedeutet das des Films. Ich will nicht in die Streitfrage einmischen, ob der Film mehr eine Kunst, eine Technik oder mehr eine Wissenschaft sei, ich will nur von der besten Seite des Films ausgehen, die ja niemand mehr bestreiten kann. Man kann zum Film positiv oder negativ stehen – daß der Film heute Millionen Menschen anspricht, daß er das mächtigste Mittel zur Beeinflussung der Meinung der Völker ist, das ist nicht mehr zu bestreiten. Wenn ich heute – und ich glaube, auf diesem Gebiet ein Fachmann zu sein – überlege, auf welchem Gebiet wir in der Kriegspropaganda die tiefste Wirkung erzielen können, dem der Presse, des Rundfunks oder des Films, so muß ich dem Film den Vorzug geben, weil der Film am tiefsten in das Denken der Menschen eindringt, weil er nicht nur mit dem geschriebenen oder gesprochenen Wort operiert, sondern diesem noch das Bild hinzufügt. Da das Auge nun einmal das primitivste Sinnesorgan des menschlichen Organismus ist und jeder Eindruck, der durch dieses primitivste Sinnesorgan eindringt, auch am tiefsten haftet, ist es ganz natürlich, daß der Film die einschneidendste Wirkung auf die öffentliche Meinung ausübt. Das Theater ist nicht in der Lage, auch nur einen Bruchteil der Wirkung ausüben, die der Film auszuüben vermag. Vor allem auch deshalb, weil der Film in seiner Wiedergabe ja nicht an einen Ort gebunden ist, sondern überall hinzugehen in der Lage ist.

Wir sehen also hier in die öffentliche Meinung ein Phänomen eindringen, mit dem unsere Väter noch gar nicht zu rechnen brauchten. Wenn nun dieses Phänomen als technisches, wirtschaftliches und künstlerisches Element plötzlich in die Erscheinung tritt, dann ist es die Aufgabe der dafür verantwortlichen Männer, es nun auch sinnentsprechend einzuordnen. Eine Einordnung in das öffentliche Leben aber ist auf die Dauer in einem Staat allein nicht tragbar,

wenn sie nicht mit der entsprechenden Einordnung in anderen Staatswesen in vernünftige Beziehung gesetzt wird. Das heißt, ich kann auf die Dauer nicht das Filmwesen in Deutschland allein ordnen, sondern muß bestrebt sein, mindestens im Grundsätzlichen eine allgemeine Ordnung für einen kontinentalen Raum zu schaffen. Grundsätzliche Erkenntnisse über den Film müssen hier Allgemeingut der öffentlichen Meinung werden.

Selbstverständlich soll das nicht heißen, daß wir Ihnen oder Sie uns vorschreiben wollen, welche Filme wir in Zukunft zu drehen hätten oder wie der Film technisch oder wirtschaftlich ausgenutzt werden muß. Aber auf der anderen Seite kann nicht bestritten werden, daß, wenn es uns gelingt, eine allgemein verbindliche und allgemein anerkannte Ordnung innerhalb der einzelnen Länder in bezug auf den Film zu finden, das ein riesenhafter Fortschritt sein würde. Wir dürfen uns nicht darüber im Zweifel sein: die gewaltige Vorherrschaft des amerikanischen Films, selbst auch auf unserem Erdteil, ist z.T. darauf zurückzuführen, daß Amerika ein einheitlicher Kontinent ist. Dort werden nicht Kräfte in einer ländermäßig bestimmten Konkurrenz verschlissen, sie werden einheitlich angesetzt zur höheren Entwicklung des amerikanischen Films an sich.

Nun glaube ich, daß Europa zweifellos viel mehr kulturelle und geistige Kräfte zur Verfügung hat als Amerika. Aber ein großer Teil unserer schöpferischen Kräfte, gerade auf dem Gebiet des Films, ist ja nach Amerika ausgewandert, weil er in Europa nicht mehr die richtigen Entwicklungs- und Betätigungsmöglichkeiten fand.

Wenn wir uns – und ich spreche jetzt nicht als Deutscher, sondern als Europäer! – nicht dagegen zur Wehr setzen, so wird der europäische Film, im weitesten Sinne des Wortes gesehen, auf die Dauer nur ein Dornröschendasein fristen können. Der amerikanische Film wird uns übertrumpfen. Wenn ich in diesen Dingen nur

als Deutscher dünkte, brauchte ich überhaupt nicht zu Ihnen zu reden. Die Statistik erweist, daß wir im europäischen Film der stärkste Partner sind. Wir stehen durchaus auf eigenen Füßen, wirtschaftlich und technisch, kulturell und künstlerisch. Wenn ich trotzdem ein Plädoyer für europäische Zusammenarbeit auf dem Gebiet des Films vor den dafür verantwortlichen Männern halte, so nur, weil ich hier als Europäer empfinde, und weil ich auf einem anderen Kontinent eine Konkurrenz heranwachsen sehe, der wir als Einzelnation nicht gewachsen sind, von der wir überlaufen würden.

Deshalb finde ich es außerordentlich erfreulich, daß es jetzt mitten im Kriege möglich ist, die europäischen Völker auf einem bestimmten Gebiet wenigstens im Grundsätzlichen zu einer einheitlichen Ordnung zu bringen. Das ist auch ein Zeichen dafür, daß sich allmählich in weitesten Kreisen der europäischen Intelligenz auch ein europäisches Bewußtsein entwickelt, daß wir in diesen Dingen nicht mehr so sehr als Deutsche, Italiener, Rumänen, Ungarn, Schweden oder Dänen empfinden, sondern allmählich anfangen, uns als Kontinent zur Wehr zu setzen. Im Zeitalter der modernen Technik verlaufen bekanntlich Entwicklungen viel schneller als früher im Zeitalter der Postkutsche. Wir dürfen nicht glauben, daß neue, in Konturen sich bereits abzeichnende Entwicklungen ein Jahrhundert brauchen, bis sie sich endgültig durchsetzen. Wenn man bei solchen Entwicklungen nicht mit vollen Lungen Schritt zu halten versucht, dann ist man plötzlich überrannt. Die Entwicklungen sind meistens viel schneller, als die Menschen überhaupt denken, geschweige denn zu handeln vermögen.

Deshalb finde ich es erfreulich, meine Herren, daß Sie sich auf dem Gebiet des Films zu einer europäischen Zusammenarbeit im besten Sinne des Wortes zusammengeschlossen haben. Wenn es gelungen ist, der Organisation der Internationalen Filmkammer in dem Grafen Volpi einen so prominenten und in der ganzen Welt angese-

henen Namen als Präsidenten zu gewinnen, so halte ich das für den glücklichsten Start, den die Internationale Filmkammer überhaupt haben kann. Und wenn Sie beschlossen haben, ihren Sitz nach Berlin zu verlegen, so möchte ich Ihnen aus bester Gesinnung versprechen, daß ich, soweit mein Einfluß überhaupt reichen mag, dafür sorgen werde, daß die Geschäfte dieser Kammer so objektiv und so gerecht geführt werden sollen, wie das überhaupt nur möglich ist. Ich kann Sie versichern, daß Deutschland bei der Zusammenarbeit der europäischen Völker auf dem Gebiet des Films – der Filmwirtschaft, der Filmtechnik und der Filmkunst – keine eigensüchtigen Zwecke verfolgt. Wir haben hier gänzlich altruistische Ziele. Wir wollen nicht auf Kosten anderer Filmwirtschaften Vorteile für die deutsche Filmwirtschaft einheimen, sondern wir wollen, wenn wir schon in Berlin an der Organisation der Internationalen Filmkammer mitwirken dürfen, dann auch Ihre Treuhänder und ehrlichen Makler sein und immer dafür besorgt bleiben, daß Ihre Interessen auf allen Gebieten gewahrt werden.

Vielleicht sind wir damit auf dem Gebiet kultureller europäischer Zusammenarbeit bahnbrechend; vielleicht werden andere Gebiete des öffentlichen Lebens in unserer Arbeit und ihren Ergebnissen ein Beispiel sehen. Wenn die Männer und Frauen des europäischen Films jedes Jahr einmal zu einem großen internationalen Filmkongreß – der dann nach dem Kriege eine gewaltige Demonstration des europäischen Kulturbewußtseins sein wird – zusammentreten und wir in dieser Demonstration unseres gemeinsamen Bewußtseins ein Gegengewicht gegen einen europafeindlichen Film schaffen – dann, glaube ich, braucht es auf die Dauer nicht mehr zu diesen fast beleidigenden Verhältnissen zu kommen, wie sie in der Vergangenheit an der Tagesordnung waren, daß wir nämlich einfach ohne amerikanische Filme nicht mehr existieren können. Es ist für meine Begriffe ein skandalöser Zustand, daß der erste Kulturkonti-

nent auf die kulturelle Zufuhr aus einem Kontinent angewiesen ist, der nur bedingt eine eigene Kultur besitzt. Wenn die Internationale Filmkammer dazu dienen könnte, diese unwürdigen Verhältnisse zu beseitigen und uns zu einem wenigstens geistig gänzlich selbständigen Erdteil zu machen, der im künstlerischen Leben aus seiner eigenen Kraft und Substanz heraus zu leben in der Lage ist, dann können wir gelassen der amerikanischen Konkurrenz gegenüberstehen. Dann wird sie uns nicht überrennen, dann werden wir auch für unsere Filmkunst ein Ziel und eine Ausprägung finden, die unserem Erdteil gemäß ist und ihm darum auch dient.

Glauben Sie nicht, daß ich etwa die Absicht verfolgte, die manchmal bescheidenen Anfänge von Filmkunst und Filmproduktion in kleinen Ländern zu behindern. Deutschland, das kann ich offen gestehen, kann bei weitem gar nicht so viele Filme produzieren, wie Europa braucht, und soll es auch gar nicht. Deutschland sieht vielmehr sein Ziel darin, weniger, aber bessere Filme zu machen. Es bleibt da so viel Spielraum

für alle anderen Länder, daß jeder seine Entwicklungsmöglichkeiten darin garantiert sieht.

Sollte die Wiederbegründung der Internationalen Filmkammer hier in Berlin dazu das Zeichen gegeben haben, und sollte sie auch im persönlichen Kennenlernen die Voraussetzung zu einer erfolgversprechenden Zusammenarbeit geschaffen haben, dann bin ich der Überzeugung, daß die Tagung hier in Berlin nicht denen zu vergleichen ist, die so oft abgehalten worden sind.

Vielleicht werden die Erfolge Ihrer Arbeit Ihnen jetzt während des Krieges schon den Mut geben, eine bahnbrechende Organisation zu schaffen, die wenigstens auf einem kleinen Gebiet schon dem kommenden und erhofften neuen Europa den Weg weist.

In diesem Sinne, meine Herren, möchte ich Sie zu Ihrer Arbeit beglückwünschen. Ich habe die feste Hoffnung, daß von der Wiederbegründung der Internationalen Filmkammer für den gesamten europäischen Film ein Strom des Segens ausgeht.

2 Den svenska filmbranschens uppbyggnad – en översikt

- 1 Eric Wennerholm, Pappa Sandrew, Stockholm 1964, sid 78 f.
- 2 Uppgifterna hämtade från de nämnda bolagens akter hos Patent- och registreringsverket.
- 3 Tabellen är sammanställd från Biografägarens årliga premiärredovisningar, utom vad gäller siffrorna för Sverige 1939–45, där siffrorna baseras på Sven G Winquists förteckningar Svenska stumfilmer 1896–1931 och deras regissörer, Stockholm 1967, sid 151ff och Svenska ljudfilmer 1929–69 och deras regissörer, Stockholm 1969. Dock har uppgifterna korrigerats i följande fall, där förteckningen inte har korrekt urpremiär, utan senare Stockholmspremiär:

Kronans käcka gossar, Metropol Malmö 1940-01-15

Vildmarkens sång, Saga Jönköping, 1940-04-01

Än en gång Gösta Ekman, Saga Jönköping 1940-05-04

Ä en sän advokat, Palladium Malmö, 1940-08-31

Vi masthuggspojkar, Victoria och Kaparen Göteborg, 1940-09-23

Första divisionen, Palladium Malmö, 1941-09-22

Fransson den förskräcklige, Amiralen och Metropol Malmö, 1941-10-06

*Snapphanar**, Grand och Rio Malmö, 1941-12-26

*Halta Lottas krog**, Göta Göteborg – Grand och Plaza Malmö, 1942-12-26

*Stinsen på Lyckås**, Aveny och Saga Göteborg – Rio Malmö, 1942-12-26

Elvira Madigan, Rio Malmö, 1943-02-15

Livet på landet, Rio Malmö, 1943-11-29

Snöstormen, Rio Malmö, 1944-01-24

Hemsöborna, Rio Malmö, 1944-03-13

Skogen är vår arvedel, Svea-biograferna Söderhamn, 1944-08-12

Skåningar, Amiralen och Metropol Malmö, 1944-10-09

Rännstensungar, Metropol Malmö, 1944-12-18*

Pettersson & Bendels nya affärer, Scala Helsingborg, 1945-03-17

De filmer som med dessa nya premiärdatum hamnar på nytt år är markerade med asterisk.

- 4 SOU 1942:36, Betänkande med förslag rörande statligt stöd åt svensk filmproduktion, sid 20. Siffran baserar sig på ett begränsat urval.
- 5 *ibid*, sid 21.
- 6 Följande filmateljéer var disponibla under krigsåren:
 SF: Filmstaden Råsunda och Kungsholmsateljén.
 Sandrewateljéerna: f d Irefilms ateljéer, samt f d Cromofilms "Novilla"
 Europa studio
 Centrumateljén bildades 1940, övertog Kinocentralens ateljé vid Vallhallavägen (övertogs av Sandrew 1948)
 Filmos ateljé på Jungfrugatan – från och med 1944
 Imagos ateljé i Stocksund
 Svensk Talfilms ateljé i Malmö från och med 1944 (f d danspalatset Boston)
 (Sporadisk användes Auditorium av Europa och Sandrew, Cirkus av Sandrew och Folkan av Imago)
- 7 Biografbladet 1942:10, sid 22.
- 8 Siffrorna hämtade ur SOU 1942:36, sid 23.
- 9 *ibid*, sid 16, gäller perioden 1937–41.
- 10 *Nybildade bolagen – deras aktiekapital och antal producerade filmer.*

	Aktiekapital i kronor	Antal producerade filmer
1939 Film AB Panorama	5 000	1
AB Sandrew-Bauman	45 000	Bolaget existerar
Film		fortf fast i annan juridisk form.
1940 AB Artistfilm	5 000	1
Centralfilm	uppg saknas	1
Specialfilm	uppg saknas	0
AB Telefilm	5 000	0
1941 Gloriafilm	5 000	3
Film AB Lux	100 000	ett flertal filmer
AB Odol	5 000	1
Scanticfilm	uppg saknas	0
AB Sonora	drev i huvudsak annan rörelse	1
AB Stella Film	5 000	2
1942 Monark Film AB	5 000	5
		(filmerna inspelade efter kriget)
Nordisk		
Filmproduktion	uppg saknas	1
AB Centrumfilm	30 000	6,5
		(<i>Stiliga Augusta</i> tillsammans med Rex)

	AB Filminspelning	25 000	1	
	AB Nova film	5 000	1/2	
				(Hemsöborna tillsammans med Europa Film)
	AB Silverfilm	5 000	0	
1943	Svenska AB Förenade filmartister, ändras senare till Svenska Förenade AB Filmartister Saffa, 1945 ändras bolaget till AB Rex-Film	25 000	4,5	(Stiliga Augusta tillsammans med med Centrumfilm)
1944	AB Astrafilm, samma år ombildat till AB Nordfilm	50 000	2	
	Filmfred Produktion AB	uppg saknas	1	
	Filmo	Ej AB	4	
	AB Grandfilm	25 000	1	
	AB Kungsfilm	100 000	2	
				filmer under 1944, sedan ombildat
	Sierrafilm AB	5 000	1	
	Skånefilm AB	5 000	1	
	Svenska AB Nordisk Tonefilm	10 000		Fungerade in på 60-talet
	AB Tebefilm	5 000	0	
	Ultrafilm	Ej AB	1	
	Union Filminspelning AB	25 000	1	

Några av ovanstående bolag hann aldrig ens göra någon film, somliga gjorde en enda, ett fåtal lyckades etablera sig i branschen, bl a Sandrew-Bauman och Nordisk Tonefilm. Ett par bolag överlevde några år, t ex Lux Film, Kungsfilm och Monark Film. De flitigaste bolagsbildarna var Gösta Sandin och Inge Ivarson.

Sandin: Stella, Gloria, Centrumateljéerna, Kinocentralen. Dessutom var hans bolag Svensk Talfilm invecklat i en rad ombildningar och namnbyten. Första gången bildades bolaget 1933. 1936 ändrades namnet till AB Sveta, som omedelbart gick i konkurs. Samtidigt nybildades AB Svensk Talfilm, detta bolag likviderades 1949 och namnet ändrades till AB Sweetox. 1945 bildades AB Sadaco, 1950 ändrades bolaget till AB Svensk Talfilm.

1935 grundades Svensk Talfilms Distributionsbyrå AB av Sandin. Detta bolaget ändrades 1950 till Svetta AB och gick i likvidation. 1958 försattes det i konkurs.

Ivarson: Imago, Kungsfilm, Kastellfilm, Filminvest, Lux, m fl.

(Källa: bolagsakter hos Patent- och registreringsverket.)

- 11 SOU 1942:36, sid 18 ff.
- 12 Källa: Sveriges Biografer 1942, Stockholm 1942, sid 95.
- 13 Siffrorna hämtade från bolagens årsberättelser hos Patent- och registreringsverket.
- 14 Totalvinsten för svenska filmproducerande företag var 1942 1 006 000 kronor fördelade på:

Sandrew-Bauman	2 000	Lux	30 000
Sv Talfilm	– 523	Svea	10 000
SF	714 000	Fribergs	17 000
Wive	19 000	Terra	2 000
Europa	199 000	Imago	4 000
Centrum	–	S Bauman	2 000
Stella	–	Gloria	4 000

Källa: Årsredovisningar hos Patent- och registreringsverket

I några av bolagen är intäkterna på distributionssidan inkluderade, och dessutom ingår delar av biografrörelsen i SF:s och Europa Films siffror.

- 15 SOU 1951:1, sid 8.
- 16 Avtalet som offentliggjordes i ett PM till Biografägareföreningens årsmöte 1939 är värt att återges in extenso:

Svenska Film- och biograffacket har med uppmärksamhet följt utvecklingen på smalfilmsområdet och därvid kommit till den bestämda uppfattningen att film- och biograffackets oavvisliga skyldighet är att tillse, att denna utveckling för Sveriges vidkommande icke ledes in på banor, som kunde dels rubba allmänhetens tillit till filmen, dels bliva till förfång för film – och biografverksamhetens sunda ekonomiska utveckling.

Det står nämligen klart för film- och biograffacket, att en ohämmad och alldeles okontrollerad användning av smalfilm med lätthet kan medföra en allmän misskreditering av film- och biograffackets uppgifter, liksom den även kan äventyra det förtroende smalfilmen rättvisligen bör åtnjuta för sina legitima ändamål, dvs då det gäller för skol- och bildningsändamål.

På grund härav har det svenska film- och biograffacket, representerat av Sveriges Biografägaresförbund, Sverige Filmuthyrareföreningen upa, AB Svensk Filmindustri och AB Fribergs Filmbyrå enat sig om följande bestämmelser beträffande rätt till nedkopiering av 35 mm-film till smalfilm.

- 1 Producenter av svensk nöjesfilm få icke under några förhållanden tillåta, att dylik film nedkopieras till smalfilm avsedd för försäljningen för visning i Sverige.
- 2 Importörer och distributörer av utländsk nöjesfilm få ej till landet införa dylik film, med mindre de erhålla garantier för att filmen ej kommer att förefinnas även i smalfilmskopior under en tidrymd av fem år räknat från dagen för filmens inköp.
- 3 Likartade bestämmelser gälla för den kortfilm, som enligt vedertagen praxis betraktas som ren underhållnings- och nöjesfilm. Som exempel på dylik film kan framhållas två-aktsfarsor och tecknade filmer.

- 4 Medlemmarna av Sverige Biografägarförbund förpliktiga sig att ej direkt eller indirekt förhyra 35 mm-nöjesfilm från de producenterna, importörer eller distributörer, som i strid med bestämmelserna i punkterna 1, 2 och 3 möjliggjort anskaffandet av smalfilmskopior av sådan 35 mm-film, som enligt bestämmelserna i denna överenskommelse ej får förefinnas i smalfilmskopior.
- 5 Likaså förbinda sig medlemmarna av Sveriges Biografägarförbund att ej förhyra sådan i Sverige inspelad nöjesfilm, som inspelas å ateljéer, vilka i strid mot andemeningen i denna överenskommelse även inspelat nöjessmalfilm, direkt avsedd för biografbruk.
- 6 Biografägare, som på ett eller annat sätt anskaffa i punkterna 1, 2 och 3 nämnd film i smalfilmskopior och därmed arrangera mot biografnäringen konkurrerande föreställningar, eller förhyrd film från ateljéer, varom i punkt 5 talas, avstänges från leverans av 35 mm-film.

Samtidigt med dessa beslut uttalar det svenska film- och biografacket att användandet av smalfilm i utbildningens och undervisningens tjänst icke bör på något sätt motarbetas, för så vitt det avser begagnande för undervisning i skolor, läroverk och av staten erkända bildningsorganisationer. (P M för årsmötet 1939, sid 15).

- 17 Se artikeln Filmen och arbetarrörelsen Soc Dem 1939-04-23, sid 5.
- 18 Kooperatören 1942: 18, Stockholm 1942, sid 436: artikeln är återgiven i antologin Motbilder, Stockholm 1978, sid 280 ff. Dagspressen tog upp filmutredningen och riktade stark kritik mot utredningen för att folkrörelsernas intressen inte beaktats. Se tex DN:s ledare "Folket och filmen" 1942-10-26, sid 3, samt Västgöta-Demokraten 1942-10-20, sid 3.

Scen och Salong 1942: 10, sid 8 f, analyserar också folkrörelsernas filmproblem visavi Biografägarförbundet, detta också i samband med 1941-års filmutredning.

Carl Romberg, utredningens ordförande, bemötte sina kritiker i DN 1942-10-18, sid 15. Han menade att utredningsdirektiven endast omfattade produktionen och att folkrörelsernas problem låg på distributions- och biografsidan och sålunda föll utanför utredningens mandat.

- 19 Biografägaren 1938:9, sid 7.
- 20 En historisk översikt över folkrörelsernas filmverksamhet finns i Elmgren/Karlsson/Kilbom, Vi har byggt oss ett eget hus, Stockholm 1957.
- 21 P M för årsmötet 1942, sid 9. Folkets hus-föreningarnas missnöje med tillämpningen av etableringsavtalet från Biografägarförbundets sida framgår i en artikel i Soc Dem 1942-12-12, sid 11.
- 22 Michael Conant, Antitrust in the motion picture industry, Berkeley 1960.
- 23 Lönsamheten inom filmdistributionen ökade starkt under kriget. Framförallt gällde detta den amerikanska filmen, vars procentuella marknadsandel växte, trots att antalet premiärsatta filmer per år minskade något. Trots färre filmer ökade vinsterna för de stora amerikanska filmdistributörerna.

De amerikanska distributörernas vinster i Sverige

	1939 (208)	1940 (170)	1941 (186)	1942 (158)
Paramount	-113 882	-82 543	-18 050	43 488
RKO Pictures	56 806	-32 274	13 873	3 992
Columbia	67 967	12 904	6 698	14 824
20th Century Fox	54 274	21 193	48 864	79 214
Metro Goldwyn Mayer	29 364	22 330	100 940	107 739
United Artists	47 406	145 921	277 089	138 771
Universal	71 499	81 709	50 223	80 503
Warner Brothers	33 626	92 233	123 318	210 465
	247 060	262 473	602 955	678 996
	1943 (164)	1944 (191)	1945 (209)	1946 (168)
Paramount	108 334	206 413	485 749	941 599
RKO Pictures	11 074	24 463	112 728	157 695
Columbia	14 099	-4 597	35 121	84 987
20th Century Fox	63 541	44 283	39 487	18 000
Metro Goldwyn Mayer	84 254	62 290	101 543	11 102
United Artists	62 210	-15 401	-2 510	62 289
Universal	72 700	72 896	-94 659	-114 867
Warner Brothers	277 859	205 335	493 486	110 856
	595 071	595 682	971 305	1 271 661

(Siffran inom parentes efter årtalen anger antalet amerikanska premiär det aktuella året. De ekonomiska uppgifterna är sammanställda ur årsredovisningarna hos Patent- och registreringsverket).

Den massiva amerikanska etablering, som gällde hela Europa från och med 20-talet, var en följd av att den amerikanska filmen spelade in alla sina kostnader på hemmamarknaden. Allt som kom från utlandet var ren vinst. Genom att man redan ekonomiskt hade filmerna i hamn kunde bolagen friskt dumpa priserna för att skapa allt större marknadsandelar. Denna taktik blev ytterst framgångsrik. När sedan USA-filmen blivit oundgänglig för både biografägare och publik höjdes hyrespriserna. Mest uppmärksammat var försöket att ta 75% av intäkterna i hyra för *Borta med vinden*.

Som tabellen visar ökade intäkterna kraftigt för den amerikanska filmen. 1946 var det absoluta glansåret för de amerikanska moderbolagen, som detta år hade en gemensam vinst på över 100 miljoner dollar.

De kraftiga stegrade vinstsiffrorna illustrerar krigsårens kraftiga konjunkturuppgång inom filmbranschen.

3 Sveriges Biograf- och Filmkammare och Internationella Filmkammaren

- 1 Referat från kongressen finns i DN, ST m fl svenska tidningar, koncis information ges i Sven Nygrens reseberättelse Internationellt Filmår i Om film 1935/36, sid 59 ff; se också broschyren Internationaler Filmkongress Berlin 25 april–1 maj, Berlin utan år, förutom fylliga kommentarer i Völkischer Beobachter.
- 2 GP 1935-04-30, sid 6.
- 3 Resolutionstexten från kongressens tionde kommitté, som sysslade med filmkritik och filmjournalistik visar hur eftersträvansvärd den centrala styrningen av all publicistik kring filmfrågor var:

Den internationella filmkongressen, som hölls i april 1935 i Berlin, hyllar filmens mellanfolkliga egenskaper och uppfostrar alla länders press att rätta sig efter den internationella förståelsens anda genom en så ingående behandling som möjligt av filmfrågor i tidningar och tidskrifter.

Erkännande denna mission hos den internationella filmen, som är kallad att över alla gränser sprida förståelse för folkens nationella egenart, uppmanas alla i världspressen verksamma journalister och förläggare av dags- och facktidningar att i framtiden inte diskutera, ej heller stödja några filmer, som är ägnade att framkalla missförstånd mellan folken och sätta världsfreden i fara.

Den internationella filmkongressen tar vidare initiativ till skapandet av en internationell teknisk filmpressbyrå, som skall tjäna som centralarkiv – så centralt stationerat som möjligt – för den internationella filmjournalistiken. Byrån skall vid anfordran åtaga sig att på världsspråken försörja de olika tidningarna i de olika länderna med nyhetsmaterial, artiklar och bilder och främja alla strävanden till ömsesidigt utbyte av pressmaterial. (Internationaler Filmkongress sid 22 ff).

- 4 D S Hull återger i Film in the third Reich, Berkeley 1969, Goebbels tal "in full" (sid 70ff), men Hull har utgått från en förkortad tysk version från Film-Welt 1935-05-05. För övrigt är samma avsnitt översatt till engelska i Cinema Quarterly vol 3, nr 4, 1935, sid 213ff, utgiven i Edinburgh. Det kompletta talet finns endast i broschyren Internationaler Filmkongress. I sitt omdöme om syftet med filmkongressen underskattar Hull kraftigt tyskarnas intresse av att uppnå praktiska resultat; "the purpose of the event was not to bring new agreements." Den massiva ansamlingen av resolutioner och föranstaltningar för bildandet av Internationella Filmkammaren, talar ett annat språk.

Att Goebbels ville "show Germany in the best possible light to foreign journalists and visitors, using the event much as he was to exploit the International Chamber of Commerce and the Olympic Games in 1936"; motsäger inte de praktiska ambitionerna.

Vikten av att göra ett gott intryck på press och filmfolk framgår också i Völkischer Beobachters referat av Hitlers möte med kongressdelegationen, 1935-05-03 (Jfr not 6).

5 Kategorierna var:

- 1 Särskilt värdefull ur politisk och konstnärlig synpunkt.
- 2 Värdefull ur politisk och konstnärlig synpunkt.
- 3 Värdefull ur politisk synpunkt.
- 4 Värdefull ur konstnärlig synpunkt.
- 5 Värdefull ur kulturell synpunkt.
- 6 Värdefull ur uppfostringssynpunkt.

Det är tydligt att förutsättningen för att en film skall få högsta betyget är att den kan användas som ideologisk långfilm eller som aktuell kortfilm av propagandavärde. Lyckade filmer få förutom högsta betyget även fördelen med officiell reklam i stora kvantiteter. I februari 1942 släppte UFA-regissören Veit Harlan ut sin film 'Den store segraren' som skildrade konung Fredriks av Preussen kamp mot ogynnsamma förhållanden. Denna film var uppenbarligen avsedd att uppamma hoppet om en 'happy end' på Tysklands motgångar och prövningar genom att erinra om den preussiska konungens slutliga seger efter motgångarna i början. Sedan 'Den store segraren' hade fått censurkommitténs högsta utmärkelse behandlade den tyska radion filmen vid inte mindre än tre olika tillfällen under loppet av fjorton dagar, redogjorde för dess innehåll och återgav brottstycken ur den samt gjorde intervjuer med producenten och skådespelarna. (D Sington/A Weidenfeld, Goebbels experiment, Stockholm 1943, sid 195f.)

- 6 Referat från Völkischer Beobachter, 1935-05-03, sid 2.
- 7 Jfr Gerd Albrechts analys av ideologin bakom Führer-principen i Nationalsozialistische Filmpolitik, Stuttgart 1969, tabell sid 34, samt sid 233-83.
- 8 Filmen och dess lagar, artikel i SF-nyheter, 1937:11, sid 17.
- 9 Kurt Wolf, Entwicklung und Neugestaltung der deutschen Filmwirtschaft seit 1933, Heidelberg 1938, sid 14ff. Wolf visar i tabeller det judiska inflytandet i tysks film:

1 Producenter

(a) Antal produktionsbolag:

1929 var av 83 bolag 62 eller 74% ledda av judar
1930 var av 63 bolag 44 eller 70% ledda av judar
1931 var av 67 bolag 41 eller 61% ledda av judar
1932 var av 64 bolag 45 eller 70% ledda av judar

- (b) 1929 var av 183 spelfilmer 158 eller 86% producerade av judiska bolag
1930 var av 146 spelfilmer 128 eller 87% producerade av judiska bolag
1931 var av 144 spelfilmer 120 eller 83% producerade av judiska bolag
1932 var av 130 spelfilmer 112 eller 86% producerade av judiska bolag

2 Distribution

(a) Antal distributörer:

1929 var av 33 distributörer 27 eller 82% judiska
1930 var av 29 distributörer 23 eller 79% judiska
1931 var av 28 distributörer 24 eller 86% judiska
1932 var av 26 distributörer 21 eller 81% judiska

(b) Antal uthyrda filmer:

1929 var av 145 spelfilmer 131 eller 91% uthyrda av judiska bolag
1930 var av 112 spelfilmer 102 eller 89% uthyrda av judiska bolag
1931 var av 115 spelfilmer 100 eller 87% uthyrda av judiska bolag
1932 var av 108 spelfilmer 98 eller 90% uthyrda av judiska bolag

3 Manuskriptförfattare

(a) Antal manuskriptförfattare:

1930 gjordes 146 spelfilmer 95 personer gjorde manuskripten därav 46 judar = 47%
1931 gjordes 144 spelfilmer 119 personer gjorde manuskripten därav 57 judar = 46%
1932 gjordes 130 spelfilmer 115 personer gjorde manuskripten därav 47 judar = 41%

4 Regissörer

(a) Antal regissörer:

1930 gjordes 146 spelfilmer av 81 regissörer, därav var 35 judar = 43%
1931 gjordes 144 spelfilmer av 83 regissörer, därav var 40 judar = 48%
1932 gjordes 130 spelfilmer av 72 regissörer, därav var 34 judar = 47%

Wolf, som redovisar ytterligare material har hämtat tabellen från Alexander Jasons artikel *Der jüdische Einfluss auf die Filmproduktion*, Nationalsozialistische Monatshefte nr 64, juli 1935 Berlin, sid 629ff.

10 Ernst Seeger, *Die Gesetze und Verordnungen für das deutsche Filmwesen* 1–2, Berlin 1933/34. Citerat från del II, sid 4.

11 Se Sven Nygrens reseberättelse a a. Nygren redogör där detaljerat för organisationens konstitutionsvårdor.

12 Biografbladet 1935: 5/6, sid 19, Stockholm 1935.

13 Neville Kerney anför USA:s inställning som huvudargument i artikeln "Why Britain has not join in", *La Cinematographie Française*, 1937-06-25; dock skickade USA egna observatörer till kongressen. I *New York Times* 1935-04-25 påstås att engelsmännen bojkottade kongressen p g a restriktionerna mot engelsk film i Tyskland. En representant för Gaumont uttalade sig i *The Daily Express* 1935-04-25:

The whole German filmbusiness is today so much under the thumb of the government that a strong London representation would have to listen to the opinions of official Nazi Germany instead of cooperating in a free conference.

- 14 Smakprov på hetsen mot Scheuermann finns dokumenterat i Joseph Wulf, Theater und Film im dritten Reich, Gütersloh 1964, sid 295f.
- 15 Biografbladet 1935:11, sid 14. Lehnich efterträdde i juli 1939 av regissören Carl Froelich.
- 16 Sven Nygren a a:

Under detta sammanträde märkte man för första gången, vad den internationella filmkammaren betydde för Tyskland, och man förstod, att Tyskland till varje pris ville genomdriva den. (sid 61)

... motivet för hela kongressen var nog utan tvivel Tysklands önskan att genom tyskt initiativ få till stånd en internationell filmkammare. (sid 67)

- 17 Se Wolfgang Becker, Film und Herrschaft, Berlin 1973, sid 20ff; Singleton/Weidenfield, a a sid 53f.
- 18 Se tex SF-nyheter, 1935:24, sid 18. Dokumenteras genomgående i biografierna om de båda.
- 19 Biografbladet 1935:1, sid 12:

Tidningen Biografbladet dristar sig att i en för film- och biograf-facket synnerligen viktig angelägenhet, som tillika är av vikt med hänsyn till rikets förhållande till främmande makt och av allmän kulturell betydelse, vördsammast göra nedanstående framställning.

Från visst politiskt håll i vårt land har bojkott föranstaltats, gällande tyska varor. Det torde vara överflödigt att mera detaljerat här ingå på frågan om det mer eller mindre välbetänkta i en sådan åtgärd ur de allmänna synpunkter, Eders Excellens helt nyligen offentligt berört med manande och varnande ord. Då emellertid under bojkotten även tysk film inbegrips är givetvis denna omständighet alldeles särskilt ägnad att inom den svenska film- och biografvärlden – och efter vad man nogsamst vet även inom den tyska filmproduktionen – väcka och vidmakthålla en till häpnad gränsande undran över att sådant kan äga rum i ett kultiverat rättssamhälle gentemot en nation, till vilken landet står i officiellt vänskapligt förhållande. Då bojkotten i partipressen på åsyftat håll åtföljes av uppmaning till allmänheten att ej se tysk film, har förvåningen icke kunnat undgå att sprida sig till allt vidare kretsar. Och detta, vill det synas, med fullt berättigande. Ty det rör sig dock här icke om en 'vara' i alldaglig bemärkelse, utan om produkter av andligt skapande krafter – låt vara med utnyttjande av tekniska hjälpmedel. Dessa produkter kunna nämligen ställas i paritet med andra konstnärliga och litterära verk, hänförande sig till det fria tankeutbytet, eftersom det är fråga om värden utöver de rent materiella, och vilka borde få anses äga en i vidsträckt mening internationell oantastbarhet och därför icke borde utsättas för minoritets godtyckliga undertryckande, detta må nu stödja sig på ensidiga sympatier eller antipatier i den ena eller andra riktningen.

Av vad här anförts – en kort sammanfattning av deras åsikter,

med vilka BIOGRAFBLADET har livlig känning i sin egenskap av fackligt organ – framgår önskvärdheten för att icke säga nödvändigheten av åtgöranden i någon form för att bringa ur världen en inkonsekvens i förhållandet från svensk sida till den internationalitet, vars omistliga värden eljest bruka så kraftigt hävdas inom den ideologi, ur vilken i förvarande fall bojkottförklaringen framgått.

Med vördsam anhållan om överseende för dristigheten att, på så sätt här skett, hos Eders Excellens ge uttryck för en allt allmänare och starkare opinion må betonas, att detta skett i syfte att till Eders Excellens' kännedom bringa ett hos en hel yrkesgrupp rådande missmod med anledning av de principiellt förkastliga och helt obehöriga samt otvivelaktigt handelspolitiskt äventyrliga ingreppen i vällovlig näring. Ett stävande av dessa demonstrativa föranstaltningar mot tysk film som sådan, även där den ur censurer eller propagandasynpunkter är fullständigt invändningsfri, synes vara en logisk konsekvens av att bedöma vad som sker mindre med ledning av åsikter och känslomässiga tycken om främmande folk och regimer än med ledning av en medveten eller instinktiv uppfattning om våra behov och resurser, om vår ställning i denna rörliga värld.

Gunnar Hägglöf berör Sandlers inställning till bojkotten mot Tyskland i sina memoarer, Möte i Europa, Stockholm 1971:

Ansatzerna till en blockad av tyska varor hejdades emellertid rätt snart av den svenska regeringen. Särskilt Rickard Sandler var verksam för att förehålla fackföreningarna att en blockadkampanj kunde leda till en allvarlig konflikt med Tyskland, ett land som under 1930-talets slutskede intog en alltmera dominerande ställning ej minst vid Östersjön och som betraktade sin import från Sverige som ett vitalt intresse. Sandler var till sin karaktär en stoiker, som helst bar sina bördor utan att beklaga sig. Under de tider som han måste bekämpa tendenserna till blockad av nazistiska varor, hände det emellertid att han suckade över sin uppgift. Han sade mig då att han fann det vara mycket bittert att trots all den avsky som Nazi-Tyskland ingav honom vara tvungen att av realpolitiska skäl med all kraft motverka hans egna partikamraters spontana initiativ. (sid 180f)

- 20 ST 1935-04-28, sid 8, intervjun återgavs i Rheinisch-Westfälische Film-Zeitung, 1935-05-18.
- 21 ST 1935-04-30, sid 3.
- 22 R Manvell/H Fraenkel: Doctor Goebbels, London 1960, sid 139f.
- 23 Siffrorna sammanställda ur Wolfgang Becker a a och Jürgen Spiker, Film und Kapital, Berlin 1975. Se också P Cadars/F Courtade, Le Cinéma Nazi, Paris 1972, sid 27f.
- 24 I sin tur är riksfilmkammaren framvuxen ur NSDAP:

Överallt inom tysk film spårar man Hitler. Naturligtvis! Låt oss söka upp honom.

Hans filmamanuens, Oberregierungsrat Raether – Riksfilmkammarens vicepresident – blir intervjuoffret.

– Den tyska Filmkammaren är organiskt framvuxen ur partiets filmavdelning, säger han. Den fortsätter och utvecklar de synpunk-

ter på film, som varit grundläggande under hela partiets kamp och frammarsch. Partiet fortsätter ännu sin filmverksamhet bla som filmproducent men ansvaret och betydelsen ligger numera helt hos Riksfilmkammaren. (Biografbladet 1935: 7/8, sid 20)

- 25 Biografägaren 1936:20, sid 2. Parallellt med påtryckningar genom i IFK utnyttjade tyskarna kritikerorganisationen Fripresci angående filmen *Marthe Richard*, se Arne Svensson, Den politiska saxen, Stockholm 1976, angående påtryckningarnas effekt på Biografbyrå, liksom Åke Thulstrup, Med lock och pock, Stockholm 1962.
- 26 Biografägaren 1937:14, sid 2.
- 27 Samtidigt med framstötarna via Internationella Filmkammaren vände sig tryckarna också direkt till UD med protester, se Arne Svensson a a.
- 28 Statens biografbyrå (ch d 54/39).
- 29 Uno Asplund, Chaplin i Sverige, Stockholm 1971, sid 188ff. Asplund har läst fel på dokumentet daterat 14 juni, avsändaren heter inte I A Malzer utan Karl Melzer. Melzer står det faktiskt på avskriften, däremot tycks avskrivaren på SF förväxlat Karl med de återgivna initialerna I A.
- 30 Motion Picture Herald 1937-06-05, sid 15.
- 31 Motion Picture Herald 1937-04-17, sid 25f.
- 32 ibid, sid 26.
- 33 Tyskarna protesterade hos UD när *Vägen tillbaka* gick upp i Sverige; se Arne Svensson, a a, sid 50f.
- 34 Rubrik på artikel i Motion Picture Herald 1937-04-17.
- 35 Motion Picture Herald 1937-06-05.
- 36 Le Merle Blanc, 1937-05-08, Motion Picture Herald's artikel från 1937-04-17 översattes till franska i La Cinematographie Française 1937-05-07. Se också Göteborgs Morgonpost 1937-07-06 sid 3, där återges tyskarnas syn på IFK:s två första verksamhetsår i en översättning från Inter-Film. Biografbladet refererade Pariskongressen: 1937: 7/8, sid 24f.
- 37 Motion Picture Daily 1937-03-13.
- 38 Biografägaren 1938: 11/12, sid 2f.
- 39 Stadgarna sändes till UD, dossier P 78 X.
- 40 Telegrammet är daterat 1941-07-09, UD, P 78 X.
- 41 UD, P 78 X. I sina memoarer uppger dåvarande Bernministern Zenon P Westrup att de bägge ländernas regeringar orienterade varandra i känsliga frågor av gemensamt intresse:

Beskickningens arbete hade en politisk sida såtillvida som de båda regeringarna var angelägna att hålla nära kontakt och i förekommande fall orientera varandra om sina reaktioner inför händelser under kriget, på vilka neutrala länder kunde tänkas anlägga besläktade synpunkter. (Jag har varit i Arkadien, Stockholm 1975, sid 136)
- 42 Telegrammet är daterat 1941-07-12, UD, P 78 X.
- 43 GHT 1941-08-19, sid 5.
- 44 ST 1941-07-23, sid 7.

- 45 DN 1941-07-25, sid 6.
46 Biografägaren 1938:18, sid 2, Tobis representerades i Sverige av Wive Film och Rosenbergs Filmbyrå.
47 Biografägaren 1940: 13, sid 2.
48 Beslutet återges i IFK Tagung der Internationalen Filmkammer, Budapest 1942-11-29 – 1942-12-03, sid 37.
49 Brev daterat 1941-09-09.
50 Der Bund 1941-09-09. En lång rad artiklar förekom i schweizisk press om landets delegats handlande under Berlinkongressen: Volkrecht 1941-08-19, 1941-08-21; Berner Tagwacht 1941-08-22; Neue Zürcher Zeitung 1941-08-25, 1941-09-09; Basler Nachrichten 1941-08-26, 1941-08-27; Die Tat 1941-08-27.
51 Brev daterat 1941-09-16, UD, P 78 X.
I ett brev till pressattachén i London, Vilgot Hammarling, utvecklar Thorsing sin syn på det svenska deltagandet i Berlin:

Du erinrar dig de rykten, som förekommo i engelsk press om svenskt importförbud å amerikanska filmer, vilka uppstodo i samband med det svenska deltagandet i den internationella filmkammarens möte i Berlin. Dessa rykten, som ju kategoriskt dementeras här ifrån hade tydligen uppstått kring ett för övrigt missuppfattat intervjuuttalande rörande den internationella filmkammarens mål och medel av dess italienska president.

Vid mötet i Berlin, där tre svenskar deltog *såsom representer* för den svenska filmkammaren men ej – i likhet med de övriga – för sin regering, hade frågan om något slags bojkott av amerikansk film aldrig väckts. Man hade endast i allmänhet diskuterat åtgärder ägnade att hävda den europeiska produktionen i konkurrens med den amerikanska, vilket ju är något helt annat. Jag kanske bör inskjuta att den svenska filmkammaren inte har något som helst officiell karaktär utan är en helt privat sammanslutning av producenter, konsumenter och andra för filmfrågan intresserade personer.

Den internationella filmkammaren kommer i slutet av innevarande månad att ha ett nytt sammanträde i Venedig i samband med den regelbundet återkommande filmveckan därstädes. För din orientering, därest Sveriges ställning till kammaren i samband härmed skulle uppkomma, ber jag få meddela följande. Det är sannolikt att, två representer för den svenska filmkammaren kommer att åka till Venedig. De resa alltså uteslutande som företrädare för de svenska yrkesintressena och kunna för den skull icke delta i några som helst beslut fattade av regeringsdelegater från andra länder. Från utrikesdepartementet har dessutom för vederbörande noggrant understrukits vikten av att undvika varje ställningstagande till eventuellt väckta frågor av politisk karaktär, som skulle kunna kompromettera Sveriges framtida medverkan i det internationella samarbetet på filmområdet.

- 52 Brev till Oscar Thorsing från Ulf Barch-Holst, daterat Köpenhamn 1942-02-10, UD, P 78 X.
53 UD, P 78 X, brev daterat 1942-02-14.
54 Biografägaren 1942:9/10, sid 17.

55 Biografägaren 1943:9/10, sid 21.

56 Biografägaren 1942:9/10, sid 29. Intervjun med Sven Munck af Rosenschiöld gjordes av Gösta Werner. I brev 1979-04-03 skriver Gösta Werner som svar på frågan huruvida citatmarkeringen kring uttalandet verkligen betyder ordagrann citering:

Jag minns inte intervjun alls, men han [Munck af Rosenschiöld] har *säkerligen sagt exakt så*. Av hela sammanhanget framgår ju klart att Sverige var medlem av IFK. Eljest hänger ju så mycket i luften, inte minst Olle [Olof] Anderssons vice ordförandeskap. Man väljer ju inte en vice ordf. *utom IFK*.

57 Brev daterat 1943-09-10, UD, P 78 X.

58 Brev till Gustav Scheutz, C A Dymling m fl, daterat 1943-09-13, UD, P 78 X.

59 Falköpings Tidning 1941-10-25, sid 8. Margit Pereswetoff-Morath (tidigare Wetterholm) skriver i brev 1979-03-05 följande:

Orsaken till dir Anderssons förhinder att resa till Venedig 1941 vet jag intet om. Min resa blev hastigt bestämd och tack vare hjälp av den italienske ministern i Stockholm ordnades ett pass – något i stil med diplomatpass men ej så fint! – han hjälpte mig komma iväg. Jag var ej där som någon officiell representant utan enbart för SF:s räkning se så många filmer som möjligt och deras ev lämplighet för Sverige.

60 Völkischer Beobachter 1941-09-11, sid 3. Emellertid var tyskarna angelägna om att själva producera storfiler, övriga länder borde ägna sig åt mera lokalt betonade alster. Goebbels irriterade sig över inriktningen på produktion i Frankrike, hans dagbok visar tydligt hur tyskarna tänkte sig produktionsfördelningen länderna emellan:

På eftermiddagen hade jag en lång diskussion med Hippler och fr a med Greven om kursläggningen av den av oss bedrivna franska filmproduktionen. Greven har här intagit en alldeles felaktig ståndpunkt så tillvida och han har sett det som sin uppgift att höja den franska filmens nivå. Detta är felaktigt. Det är inte vår uppgift att ge fransmännen goda, framförallt inte vår uppgift att ge dem nationalistiskt klanderfria filmer. Om fransmännen i stort nöjer sig med ytligt skit så borde vi vara angelägna att låta dem producera denna ytliga skit. Att här driva fram en ny konkurrens genom oss själva vore rena vansinnet. Vi måste i vår filmpolitik följa en kurs liknande den amerikanerna bedriver gentemot den nordamerikanska och den sydamerikanska kontinenten. Vi måste bli den helt dominerande filmmakten på den europeiska kontinenten. Om ännu filmer i andra stater produceras får de bara ha lokal eller begränsad karaktär. Därför måste det vara angeläget för oss att om möjligt förhindra alla ansatser till en ny nationell filmindustri, eventuellt att till Berlin, Wien eller München omdirigera de krafter som skulle vara i stånd därtill. Greven inser också efter lång övertalning riktigheten i denna kurs och kommer i framtiden att rätta sig efter den. (1942-05-19)

Louis P Lochner, Goebbels Tagebücher, Zürich 1948, sid 205f.

61 Goebbels dagbok 1942-05-08:

Schweiz har för gott hemkallat sin representant i IFK. Denna lilla skitstat tycks ha för avsikt att provocera IFK. Jag kommer att förmå IFK att svara med en generell bojkott.

Louis P Lochner a a, sid 195.

62 Norsk Kinoblad 1942:1, sid 24.

63 Kritiken i Schweiz medförde att den lokala filmkammaren reviderade sina stadgar. Minister Westrup sände dessa för kännedom till UD-dossier P 78 X. Schweiz' regering ratificerade aldrig Berlin-stadgarna, vilket den svenska regeringen inte heller gjorde. Goebbels övervägde råfilmsbojkott i påtryckningssyfte:

Sverige och Schweiz har ännu inte formellt biträtt IFK. Jag låter bojkotta dessa båda länders råfilmsförsörjning.

Louis P Lochner, a a sid 171. (1942-04-23).

64 Biografägaren 1942:5/6, sid 3.

65 Studies in Philosophy and Social Science, New York 1941, sid 98f. Parallellt med tyskarnas försök att stoppa Hollywoods produkter i Europa, i september 1941, tillsatte senaten en underkommitté att undersöka huruvida den amerikanska filmbranschen bedrivit propaganda i syfte att dra in USA i krig med Tyskland. Undersökningen leddes av senator Clark från Idaho, ledande isolationist och följaktligen motståndare till Roosevelts utrikespolitik. Företrädare för branschen bl a Harry Warner, Darryl Zanuck och Nicholas Schenk förnekade att man via sina filmer bedrev krigspropaganda, liksom att regeringen skulle animerat bolagen till sådan produktion. Undersökningen mötte stort motstånd och massmöten ordnades för att få den inställd. Förhören refererades utförligt i New York Times: 1941-09-01, sid 17; 1941-09-02, sid 19; 1941-09-10, sid 1+26; 1941-09-11, sid 20; 1941-09-12, sid 24; 1941-09-16, sid 18, 1941-09-17, sid 12; 1941-09-25, sid 14; 1941-09-26, sid 1+15; 1941-09-27, sid 34; 1941-10-17, sid 21.

Japans anfall på Pearl Harbour ryckte undan basen för den fortsatta undersökningen.

66 PM angående vissa propåer från Internationella Filmkammaren rörande förevisning av amerikansk film i Sverige, UD, P 78 X.

67 PM, UD I 2 F, avskrift i P 78 X.

68 Biografägaren 1942:9/10, sid 19+28.

69 ibid, sid 19+28.

Munch af Rosenschiöld nämner i artikeln Finlands vägran att avhända sig den amerikanska filmen. I Rom hade den finske – jfr Biografägarens referat från Helsingforsmötet 1942-02-07 – representanten ingen officiell status då den nationella kammaren var upplöst. Ilta-Sanomat tog upp problemet i en ledare 1942-04-17. (översättningen i UD:s arkiv P 78 X:

Enligt vad en morgontidning berättar har den internationella filmkammarkongressen, som hållits i Rom, beslutat förbjuda förevisningen av amerikanska filmer efter utgången av detta år. Vid

mötet närvaro femton länder, av vilka Sverige genast tillkännagav, att det icke kommer att följa beslutet, vilket icke överensstämmer med dess neutralitet. Danmark meddelade, att det blott motvilligt efterföljer den givna ordern, och även Spanien kom fram med protester, vilket härleder sig av dess inställning såsom icke krigförande land. Schweiz uteblev helt och hållet från mötet.

Finlands ställning vid mötet förefaller säregen, eftersom det i notisen säges, att Finland icke officiellt representerats vid kongressen, ehuru två finska representanter närvaro vid kongressen; ifrågavarande herrar voro medlemmar i Finlands Filmkammares styrelse, men denna har avgått. Denna styrelses avgång berodde på att då frågan om amerikanska filmer diskuterades vid Finlands Filmkammares möte, det stora flertalet ställde sig positiva till deras fortsatta förevisande. På grund av detta beslut avgick styrelsen.

Av allt att döma för siggår en schism bakom vår filmvärlds kulisser, vilken först nu kommer till allmänhetens kännedom. Fallet torde vara enastående redan i det avseendet, att man överhuvudtaget kunnat väcka frågan om att förbjuda förevisningen av filmer från ett land, med vilket vi stå i vänskapliga förbindelser. Det vore från vår sida liksom från de ovannämnda ländernas sida en oändamålsenlig och ovänlig handling, som alldeles onödigt skulle försvåra våra internationella förbindelser. Det är naturligt att man i vårt land icke tillåter förevisning av sådana utländska filmprodukter, som innehålla propaganda mot de folk, med vilka vi äro vapenbröder. Det förefaller emellertid vara frågan om att förbjuda alla amerikanska filmer, alltså även sådana oskyldiga lustspel, som även under denna krigstid så utomordentligt roat vår biografpublik och som vi hoppas komma att roa dem även för framtiden. För övrigt har tillgången till amerikanska filmer på grund av kriget avsevärt försvårats och kommer ytterligare att försvåras, ja ev helt och hållet att upphöra. De som känna sig besvärade av dessa filmer, kunna gott giva sig till tåls.

Bojkotten mot amerikansk film blev aldrig total i Finland, när kriget gick Tyskland emot infördes istället bojkott mot tysk och ungersk film i Finland, Hufvudstadsbladet 1944-12-15, sid 1.

- 70 Internationella filmkammaren har beslutat att amerikansk film inte skall få förevisas i Europa efter den 1 januari 1943. Man är ju van vid att se begreppen ställas på huvudet numera, men nog verkar det ändå ganska förbryllande när en institution som fattar dylikt beslut fortfarande anser det lämpligt att kalla sig internationell. Det är en gammal nyhet att tyskarna på olika vägar söker försvåra den amerikanska filmexporten till de länder i Europa dit den ännu söker sig. Tyskland befinner sig i krig, och filmen är inte bara en begärlig handelsvara utan också ett värdefullt propaganda-instrument – även när propagandan bara är indirekt. Då axeln diktatoriskt tar den sk internationella filmkammaren, där alltså en del neutrala staters filmkammare är medlemmar, i sin tjänst för att befordra sina egna intressen i storkriget, måste man dock säga att det är att driva 'internationalismen' väl långt. Man antecknar med tillfredsställelse att den svenske representanten på filmkammarkongressen i Rom meddelade att det famösa beslutet om den amerikanska filmen 'inte kan komma att följas i Sverige'. (DN 1942-04-16, sid 3).

Ungefär halva antalet filmer på våra biografier brukar komma från Amerika, och under nuvarande krigsförhållanden äger den europeiska filmproduktionen ingen möjlighet att ersätta dessas avgång. Ur principiell synpunkt är det självklart, att vi förbehålla oss rätten att fortfarande handla i enlighet med våra egna intressen. Följaktligen har detta filmförbud ingen verkan i Sverige. (SvD 1942-04-17, sid 4).

71 SF-nyheter 1942:22, sid 2.

72 NDA, 1941-12-09, sid 8.

73 Biografägaren 1941:5/6, sid 17.

74 Biografägaren 1941:14, sid 2.

75 Se Modris Eksteins, *The limits of reason*, London 1975, sid 291ff.

76 To-Day's Cinema, 1935-09-10.

77 Samma dag publicerade To-Day's Cinema ett öppet brev till Fritz Scheuermann, brevet undertecknades med tidningens namn och är således en officiell markering från den engelska filmbranschens sida:

Käre herr doktor. Vi trodde just det. Fastän ni är mycket internationellt sinnad, när ni reser till Venedig, är ni något av en nationalist, när ni är tillbaka hemma.

Under Venedigbinennalen lade ni fram förslag till en ny internationell organisation, bestående av representanter för filmbranschen i alla länder.

En utmärkt idé och en som vi är helt och hållet ense om. Men vi var faktiskt misstänksamma mot en organisation stödd av herr Hitlers lakej.

Ni, min herre är chef för Reich Filmkammer, den tyska filmkammaren, en marionettorganisation som har fått ryktbarhet genom att förfölja icke-ariar, genom sin bittra rasistiska och religiösa politik och sin lust att bringa en stor industri nära ruin.

Vi undrade vad ni menade med internationell.

Det cirkulär ni skickade till Era olika representanter, återstående spillror av den tyska filmindustrin, ger oss ett snabbt svar.

Ni vill fortsätta förföljelsen av judarna, avhända dem egendom och anställning, göra dem till offer för nazistiskt raseri.

Ännu värre än detta är, att ni är redo att föra ut arbetet utomlands, att blanda Er i utrikeshandeln, försäkra Er om bojkott av utländska bolag, som har icke-ariska associationer osv. Det är egendomlig internationalism.

Det ger oss, som var skeptiska angående Era vädjanden, en livlig inblick i Ert sinne.

Det finns bara en stötesten för Er mission.

Ni vill inte underhandla med utländska filmbolag, där det finns icke-ariar. Men arier eller icke-ariar, det är få utländska bolag, som vill ha Era filmer, till något pris alls!

Kanske ni har felberäknat inte endast styrkan av Ert förtryck utan också värdet av Er produkt.

78 Variety, 1935-07-31; jfr Biografbladet 1935:7/8, sid 19f. Se också Dorothea Hollstein, *Antisemitische Filmpropaganda*, Berlin 1971, sid 38ff.

79 Biografbladet 1935: 7/8, sid 35.

4 Från Landstormens lilla lotta till Det brinner en eld.

- 1 Se Louise Drangel, Den kämpande demokratin, Stockholm 1976, sid 134ff.
- 2 Se Wilhelm Carlgren, Svensk Utrikespolitik 1939–45, Stockholm 1973, särskilt sid 541.
- 3 SFS 1914:356.
- 4 Jean Béranger, La Grande Aventure du Cinéma Suédois, Paris 1960, sid 139ff.
- 5 Rune Waldekranz, Filmen växer upp, Stockholm 1941, sid 293.
- 6 Jurgen Schildt, Det pensionerade paradiset, Stockholm 1970, sid 21f. En initierad skildring av 30-talets filmliv är Gösta Rodins, Den svenska filmens glada 30-tal, Stockholm 1976.
- 7 ST 1936-01-28, sid 11.
- 8 Essän "En historisk kommentar" i Ingvar Holm, Roman blir film, Lund 1975, sid 130.
- 9 Forsyth Hardy, Scandinavian Film, London 1952, sid 23ff.
- 10 Gösta Werner, Den svenska filmens historia, Stockholm 1970, sid 63, andra utökade upplagan, Stockholm 1978, sid 74.
- 11 ibid andra upplagan sid 72ff.
- 12 U Gregor/E Patalas, Geschichte des Films, München 1973, sid 282f. Framställningen bygger på Rune Waldekranz' Swedish Cinema, Stockholm 1959. Waldekranz är den som tidigast tilldelat *Ett brott* och *Med livet som insats* rollen av vattendelare mellan 30- och 40-talsfilmen. Redan i hans bok Filmen växer upp, Stockholm 1941 framförs den synpunkten. Waldekranz' uppfattning har sedan i stort sett – vissa reservationer finns dock hos Gösta Werner a a sid 75f – blivit allmänt vedertagen. Waldekranz har även utvecklat samma tankegång i Modern Swedish Film, Stockholm 1961.
- 13 Utgiven 1944.
- 14 Kenne Fant, Skall vi sluta filma, Olof Palme?, Stockholm 1969, sid 188.
- 15 Se Harry Blombergs principiellt hållna angrepp på den svenska filmproduktionen i Svenska Morgonbladet 1942-09-18, sid 4, Blombergs ledare animerades av just *Prästen som slog knockout*.
- 16 Skott i mörkret, Stockholm 1956, sid 9ff.
- 17 Björkmans inlägg är återgivet i broschyren Svensk film-kultur eller kulturfara, Stockholm 1937, sid 11.
- 18 Björkman i NDA 1939-10-03, sid 12.
- 19 Signaturen O. R.-t. (Oscar Rydqvist): DN 1939-10-03, sid 10.
- 20 SvD 1939-10-03, sid 11.
- 21 NDA 1939-10-03, sid 1.
- 22 SvD 1939-12-09, sid 11.
- 23 NDA 1939-12-09, sid 12.
- 24 Jfr Louise Drangel a a sid 167f. Hon menar att de små antinazistiska oppositionsgrupperna och opinionsbildarna spelat ut sin roll 1943.

Tyskland var militärt pressat, den svenska utrikespolitiken modifierades utifrån en väntad allierad seger. Antinazismen togs i detta läge över av "de stora partierna och den etablerade pressen", och bör man tillägga – även filmindustrin. Den tidigare antinazistiska aktiviteten mattades av. Organ som Trots allt! och Kämpande Demokrati kördes över av "roddarna".

- 25 SvD 1944-11-07.
- 26 Jfr Leif Arvidssons lic avhandling Världspolitisk återverkning i svensk teaterrepertoar 1939–45, Lund 1965, sid 26.
- 27 Gösta Werner a a sid 73.
- 28 Källa: SF:s arkiv.
- 29 Hollywood Quarterly 1950/51, sid 189ff.
- 30 Gunnar Lundin, Filmregi Alf Sjöberg, Lund 1979.
- 31 SvD 1940-01-19, sid 9.
- 32 Gunnar Lundin/Jan Olsson, Regissörens roller, Lund 1976, sid 49.
- 33 Arbetaren 1944-10-03, sid 8. 1959 skriver Rune Waldekranz i Swedish Cinema, möjligen efter att ha diskuterat med Sjöberg, att Caligula "was made up so that he closely resembled Heinrich Himmler..."
Debatten kring *Hets* fördes utifrån andra linjer än Caligulas nazistiska böjelser, samtiden tycks inte ha upptäckt den nära likheten med Himmler.
- 34 Tex Maria Bergom-Larsson, Ingmar Bergman och den borgerliga ideologin, Stockholm 1976, sid 41.
- 35 ibid sid 42.
- 36 Gunnar Lundin, a a sid 59.
- 37 Ivar Conradsson, Om djur och om människan och djurvärlden – Huvudsakligen om en liten och inställsam, om det skydd den får hos människan, om kelandet med den, Stockholm 1927.

5 Ockupationsfilmernas tematiska premisser

- 1 L Furhammar/F Isaksson, Politik och film, Stockholm 1971, sid 176.

6 Det brinner en eld

- 1 Mest bekant är ett möte i Stockholms konserthus 25 februari 1937. Olof Andersson fick där försvara sig och svensk film mot bl a Carl Björkman, Ivar Harrie och Vilhelm Moberg.
- 2 Han utgav senare Hamlet age, Stockholm 1956.
- 3 Inga Tidblad som i filmens pjäsuppsättning av "Som ni behagar" spelar Rosalinda hade strax innan, med stor framgång, gjort samma roll på Dramaten.

- 4 Stockholm 1940.
- 5 Tex Ödletid, Stockholm 1937; Rovdjuret, Stockholm 1941.
- 6 Nordens Frihets nummer 1942-03-11 beslagtogs och dessutom 16 andra tidningar som publicerade liknande material.
- 7 Muntlig uppgift från Rune Waldekranz. Radiosändare spelar också en roll i Sjöbergs "Med livet som insats", se Lundin a a, sid 27.
- 8 Se tex Arbetaren 1942-11-24, sid 5 – artikeln Slut med spektaklen.
- 9 Ord & Bild 1943, sid 590f.
- 10 DN 1943-02-02, sid 1.

7 Excellensen

- 1 Senare har stövlarna blivit en kliché för att karaktärisera nazismens mentalitet, speciellt i fråga om SS. Tex har Alf Sjöberg i sin uppsättning av Brechts "Svejk i andra världskriget" gjort taket till förhörsrummet hos SS i stövelform.
- 2 Tex Erik Hjalmar Linder, Fem decennier av nittonhundratalet, Stockholm 1965, "Symbolen stiger upp direkt ur Malmbergs situation och öde ..." (sid 255); "... erfarenheter från denna period av sitt liv redovisade han i Sångerna om samvetet och ödet (1938) och i skådespelet Excellensen ..." (609). För biografiskt material hänvisas till Alf Ahlberg, Bertil Malmberg, Stockholm 1939.
- 3 Ett stycke väg, Stockholm 1950:
'Normal' var den sinnlighet långtifrån som här var framdukad på presentbricka ... Signifikant för tjugotalets fantastiska epok var det nihilistiska, aversionen mot erotikens triviala beteenden och smaken för barnkammarrens polymorfa perversitet. (sid 204)
- 4 ibid, sid 198.
- 5 ibid, sid 198f, skisserar detta alternativ.
- 6 Se Artur Lundkvists uppsats "Bertil Malmberg" i BLM 1943:6, sid 455ff.
- 7 Detta att nazismen hade sina rötter i Bayern uppfattade Malmberg, i viss mån, som en garanti för dess förbindelse med folkliga riter:

Det är åtskilligt i nationalsocialismens väsen och uttryck som har bayerska anor. Jag menar då icke dess doktrin, dess program. Men i dess livskänsla, i dess folkliga demoni, tror jag mig återfinna något av bayersk själssubstans. Sådan nationalsocialism utvecklar sig i stadsbilden, med jubel och hellrop, fanor och musik, erinrar den icke så litet om gamla bayerska fester. Kanske har ändå i denna hårda och fanatiska folk rörelse något blivit kvar av karnevalens ande. (Tyska intryck 1936, Stockholm 1936, sid 86)

Denna bok är ett av de mest inträngande och nyanserande vittnesbörden från nazismens första tid vid makten – författaren lyckades till och med ta sig in och rapportera från Dachaulägrat. Boken "Tyska intryck 1936", bygger nästan helt på en artikelserie publicerad i DN samma år – 07-16, sid 5; 07-22, sid 3; 07-23, sid 3, 07-30, sid 5; 08-06, sid 3; 08-09, sid 8; 08-14, sid 3; 08-23, sid 5.

- 8 Robert Boehringer, *Mein Bild von Stefan George*, München & Düsseldorf 1951, sid 109.
- 9 Sven Stolpe, *Stefan George och andra studier*, Stockholm 1956, sid 60 och 62f. Ingvar Holm, *Från Baudelaire till första världskriget*, Stockholm 1964, sid 192f.
- 10 Enar Bergman, *Diktens värld och politikens*, Lund 1967, sid 368 not 14. Att svastikan förekommer hos både Hitler och Schuler är inget indicium på ett medvetet övertagande från Hitlers sida. Tecknet är vanligt förekommande och Hitler kan ha stött på den i många sammanhang. Schulers antisemitism var inte en rasfråga, utan en beteckning på ett ideologiskt förhållningssätt. Han kallade t ex Luther för ärkejude!, p g a att denne var protestant och rationalist. Hitlers intellektuella skolning och tänkbara inspiratörer är utförligt dokumenterade hos bl a W Daim, *Der Mann, der Hitler die Ideen gab*, München 1958 och Ernst Nolte, *De fascistiska rörelserna*, Stockholm 1968.
- 11 Alfred Schuler, *Fragmente und Vorträge aus dem Nachlass*, Leipzig 1940. Innehåller även föredraget "Vom Wesen der ewigen Stadt." Se Malmbergs kommentar i *Ett stycke väg*, sid 180f.
- 12 Bertil Malmberg, *Utan resolution*, Stockholm 1949, sid 74f.
- 13 Bertil Malmberg, *Ett författarliv*, Stockholm 1952, sid 103. Även artiklarna om Oxfordrörelsen i DN – 1952-02-17, sid 4f; 1952-02-20, sid 2f; 1952-02-23, sid 2.
- 14 Återgiven i *Utan resolution*. Ett försök till analys av Malmbergs omvändelselyrik är Fredrik Ramms uppsats "En diktares förvandling" i *förf Av kristen rot*, Oslo 1945. Se också Werner Aspenströms uppsats "Bertil Malmberg och religionen" i *Tiden* 1943, sid 617ff.
- 15 Frank Buchman, *Moralisk upprustning*, Karlstad 1940.
- 16 Søren Kierkegaard, *Afsluttende Uvidenskabelig Efterskrift*, Köpenhamn 1874, andra upplagan, sid 9.
- 17 Simmels livsbegrepp bör inte tolkas biologiskt, dess begreppsliga kärna faller inom mystiken. Livet står över den individuella biologiska existensen och är förbundet med det absoluta. George Simmel, *Fragmente und Aufsätze*, München 1923, sid 6f:

Jag placerar mig i livsbegreppet liksom i centrum; därifrån går vägen i ena riktningen till själen och jaget i den andra till idéen, till kosmos, till det absoluta . . . Livet tycks vara den yttersta objektiviteten till vilken vi som själssubjekt omedelbart kan tränga fram, den vidaste och fastaste objektiveringen av subjektet. I livet står vi i mellanställningen mellan jaget och idéen, subjekt och objekt, person och kosmos.

En utläggning av Simmels Lebensphilosophie finns i Georg Lukács, *Die Zerstörung der Vernunft II*, Darmstadt 1973–74, sid 123f.

- 18 Georg Simmel, *Lebensanschauung*, München 1918, sid 103.
- 19 DN, 1957-06-28, sid 4, artikeln "Döden och jag".
- 20 Se Bertil Malmberg, *Morgon* i München 1923, återgiven i *Utan resolution*.
- 21 Peter P Rohde, Søren Kierkegaard. *Et Geni i en Købstad*, Köpenhamn 1962, sid 25.

- 22 Bertil Malmberg, Tyska intryck 1936, Stockholm 1936.
- 23 Ord & Bild 1943, sid 340f.
- 24 Recensionerna införda 1944-03-04.
- 25 Nolte a a, sid 248ff; Ernst Rüdiger von Starhemberg, Mellan Hitler och Mussolini, Stockholm 1942, redogör för hemvärnets syften. En inträngande analys av tysk-österrikiska förbindelser är Radomír Luža, Austro-German Relations in the Anschluss Era, Princeton 1975.
- 26 Nolte a a, sid 250.
- 27 Rudolf Holowatyj kritiserar "Excellensen" just med utgångspunkt i den katolska rörelsens historiska roll under perioden fram till Anschluss – dramat anser han därvidlag vara en osann historieskrivning.

Bertil Malmbergs drama, 'Excellensen', framkallar två slags känslor. I dess ena tendens kan man fullt instämma. Det är i den, som vänder sig mot 'nyordningen', omänskligheten, brutaliteten och våldet. I den instämmer säkert varje motståndare till diktatur. Det hade varit lyckligt, om författaren begränsat sig till den ena tendensen; dramat skulle därvid varit en lika gripande protest, lika djupt mänskligt.

Kritiken mot 'Excellensen' riktar sig mot den andra tendensen hr Bertil Malmberg inlagt i sitt drama. Kort och gott: mot den osanna och överkliga roll som han ger den österrikiska politiska katolicismen ... av en författare av sådant format som Bertil Malmberg måste man begära, att han i ett så tidsaktuellt drama som 'Excellensen' inte vänder upp och ner på förhållandena. (GHT 1942-12-16, sid 3).

Robert Peiper bemötte Holowatyj, Malmberg bemötte själv inte kritiken:

Har bara den politiska katolicismen felat? Kan för den skull inte katoliken, den sant kristne, ha visat heroism i den stund då hans hembygd överfölls? Vi har inga bevis för motsatsen, bevis för att det inte skulle ha funnits sådana som de gestalter Malmberg framställt! (GHT 1942-12-30, sid 14).

- 28 Die Österreichische Furche (Wien) 1950-09-09, bilagan Die Warte, sid 1. Översatt till engelska i förkortat skick i German life and letter (Oxford), vol 4, 1951, sid 298ff, även i Renaissance (Milwaukee), 1956:3, sid 146ff.
- 29 BLM 1942, sid 806.
- 30 ST 1942-11-21, sid 12.
- 31 GHT 1942-11-23, sid 3.
- 32 Från George till Kästner, Stockholm 1934.
- 33 En lång rad dramatiska verk nämns i samband med "Excellensen".

Agne Beijer associerar i sin recension till Tor Hedbergs "Johan Ulfstjerna", även Sigfrid Siewerts nämner detta drama (Veckojournalen 1942:49, sid 21).

Gunnar Ollén anför likaledes Hedbergs drama, men framhåller dessutom släktskapet med Kaj Munks "Han sitter vid smältdegeln". (Radiotjänst, Teaterbrev Nr 6, Frihetens drama, Bertil Malmberg:

Excellensen).

Wolfgang Butt analyserar i sin bok "Mobilmachung des Elfenbeins-turm", Neumünster 1977, Excellensen under jämförelse med Rudolf Värnlunds drama "Ledaren." Detta bara som ett smakprov på de associationer stoffet rymmer.

Samtidigt som "Excellensen" koncipierades skrev Ernst Toller sitt drama "Pastor Hall", utgivet i New York 1939. Toller utgick från Martin Niemöllers öde, som också Malmberg väl kände. I ett tal vid diktarkonferensen i Sigtuna den 27 september 1937, tryckt i "Värderingar", Stockholm 1937, yttrade Malmberg: "Niemöllers i utomordentliga riskabla vatten opererande u-båtsflottilj" (sid 154).

- 34 Se t ex Peter Pawlovsky, Die Idee Österreich bei Hugo von Hofmannsthal, Wien 1960; Fredrick Ritter, Hugo von Hofmannsthal und Österreich, Heidelberg 1967; Peter C Kern, Zur Gedankenwelt des späten Hofmannsthal, Heidelberg 1969.
- 35 C J Burckhardt, Hugo von Hofmannsthal – Carl J Burckhardt, Briefwechsel, Frankfurt 1966, sid 246, brevet daterat 1927-07-15.
- 36 Hugo von Hofmannsthal, Gesammelte Werk in Einzelausgaben, Prosa III, Frankfurt 1952, sid 383.
- 37 Hugo von Hofmannsthal, Gesammelte Werk in Einzelausgaben, Prosa IV, Frankfurt 1955, sid 105.
- 38 Ingvar Holm a a (1964), sid 250.
- 39 Michael Muhr, Hugo von Hofmannsthal in Skandinavien, Wien 1972 (maskinskriven doktorsavhandling), sid 123. Muhr diskuterade kring "Excellensen" och Hofmannsthal i ett föredrag vid Hofmannsthal-sällskapets konferens i Wien i juni 1971. Referat i Hofmannsthal Blätter, Häfte 8/9, Frankfurt am Main 1972, sid 159, även i Hofmannsthal-Forschungen 1, Basel 1971, sid 67. Se också Algot Werins uppsats "Hofmannsthal und Schweden" i Nerthus 1972, sid 173ff, som innehåller en redogörelse för Malmbergs Hofmannsthalintresse.
- 40 Hugo von Hofmannsthal, Prosa IV, sid 413.
- 41 Se artiklarna "Das Musikdrama im Spiegelbild der Jetztzeit" av Richard Hagel i Zeitschrift für Musik sept 1935; "Seltzam! Äussert Seltzam!" av Walter Abendroth i Die Musik 1935:2, sid 117ff.
- 42 Albert Soergel/Curt Hohoff, Dichtung und Dichter der Zeit, Düsseldorf 1961, sid 481f.
- 43 Malmberg korresponderade med Ernst Alker, denne sände sin artikel "Die Excellenz Hofmannsthal" till Malmberg (framgår av brev från Alker till Malmberg – 1951-06-10 – KB:s Malmberg-insamling L 74:1).

Det förefaller inte som Malmberg protesterade mot teorin, i varje fall har han inte skrivit något svarsbrev som påkallade kommentar från Alker, vars nästa brev kom först 1955.

- 44 I brev, daterat 1978-04-27, skriver Sven Stolpe:
Lasse Hanson togs förstås därför att han var så lysande aktör, långt överlägsen Gavle som ju var en nödlösning. Han passade inte alls för rollen.
- 45 Intervju 1979-03-05.
- 46 Röster i Radio 1944:9, sid 10.

47 Ingemar Algulin, Tradition och modernism, Stockholm 1969, sid 356, not 65.

48 Ett författarliv, sid 155.

I samband med Dramatikerstudions framförande av Excellensen uppgav Britta von Horn att pjäsens uppförande på Blancheteatern stoppats från "visst håll". Detta dementerade Blanches chef Harry Roeck-Hansen i NDA 1942-11-11, sid 20:

– Det har aldrig gjorts någon framställning från vad Britta von Horn kallar visst håll, säger direktör Roeck Hansen, utan saken är den, att en teaterchef endast behöver begagna sitt eget omdöme för att förstå att pjäsen icke kan spelas på en offentlig teaterscen i ett neutralt land under ett världskrig. Pjäsen riktar sig uteslutande mot ett enda land, och av den orsaken ansåg jag icke, att jag kunde uppföra den.

I NDA 1942-11-12, sid 20, uppger Malmberg i strid med uppgiften i memoarerna, att "Någon officiell" inblandning och eventuella obehagligheter var det aldrig någonsin tal om."

49 Dramatens chefskorrespondens 1939.

50 Att uppförandet av Excellensen på Dramaten stoppades av myndigheterna framgår av en intervju med teaterchefen Pauline Brunius i DN 1945-01-09, sid 9:

... Malmbergs 'Excellensen', Steinbecks 'Månen har gått ner' – båda strålande skapelser, där det emellertid förekom repliker så skarpa att man inte ansåg sig kunna låna dem statens officiella stämma, vilket de skulle fått om de givits på nationalscenen...

51 Algulin a a, sid 71. Algulins uppgift att dramat trycktes 1943 är felaktig, det utkom redan 1942 till premiären. Se recension i ST 1942-12-17, sid 10.

52 Sven Stolpe, Krigstid, Stockholm 1976, sid 126.

53 Foket i Bild 1943:10, sid 2, artikeln "Översten och Excellensen".

54 Folket i Bild 1943:11, sid 2, "Om Excellensen".

55 Vad gäller Excellensens politiska implikationer finns en rad varann motsägande synpunkter. Malmberg säger själv om sina avsikter:

Min pjäs är ju mycket aktuell och utspelas kring det tyska intåget i Wien. Den får inte betraktas som något agitationsnummer, men jag visar ju klart min inställning i den. (NDA 1942-11-12, sid 20). Jfr intervju i DN 1942-11-25, sid 11.

Dagspostens recensent skrev om mottagande efter teaterpremiären att "stycket enbart anammas som politisk propaganda", alltså i strid med Malmbergs avsikter. Wolfgang Butt hävdar i god överensstämmelse med Malmberg att "Das politische beschränkt sich auf den dokumentarisch konzipierten Hintergrund ... (a a sid 202). Slutsatsen i Butts analys, att pjäsens syfte är att diskreditera nazismen moraliskt och inte politiskt, motiveras med att Malmbergs dramatiska form inbegriper en katharsiseffekt – d v s Max' avfall.

I samband med uppförande av "Excellensen" i Lund arrangerade Lunds students filmstudio en författarafton med Bertil Malmberg. I

sitt inledningsanförande polemiserade Malmberg mot kritiken av pjäsen, Lundagård (1943, sid 251) refererade hans synpunkter:

Religionen accepteras gärna men den tillåtes absolut icke att lämna sin väl katalogiserade plats på det idéhistoriska muséets dammiga hylla för att tvinga oss till pinsamt ställningstagande i det aktuella nuet!

Denna falska grundinställning har så fördunklat sinnena, att många aldrig förstod, att Excellensen icke är en politisk pjäs utan ett *religiöst drama*, en omvändelsehistoria rätt och slätt! ... Och likväl har hans [Malmbergs] pjäs från håll, där man kunnat vänta bättre, uppfattats som ett politiskt angrepp på nazismen 'som så-dan' eller i relation till andra politiska system och detta tvingade författaren att i sitt inledningsanförande på detta plan bemöta några av sina kritiker...

Vid filmpremiären på Palladium läste Malmberg en nyskriven prolog, som visar att han delvis tagit intryck av de kritiska propåer som bl a framfördes av Axel Strindberg:

Mörkt ringa i min själ de tunga orden,
och deras klang kan jag ej undanslipa:
Det finnes intet hårdare på jorden
än hjärtats hårdhet, själviskhetens klippa.

Får du blott njuta som ett tryggt byte
en lycka utan brist och förorening,
synes dig livet utan vank och lyte,
som vore du all världens mitt och mening.

När lugn och segelklar din stjärna glänser,
finnes det intet som ditt hjärta sårar
– som vore andras nöd och andras tårar
ett skuggspel bortom verklighetens gränser.

Och ändå borde du förstå och känna
som egen skuld, att andra väsen lida.
Du borde känna deras tårar svida
och bränna mer än egna tårar bränna.

Så länge andra krossas under hjulet
av övermakten och det blindas tvånget
– är allt som du besitter orättfånget,
är själva brödet, som du äter, stulet.

Men icke endast gods och jordisk lycka
– och icke blind och självisk lust allena
förstumma hjärtats röst och undanrycka
den gräns som skiljer dig från det gemena.

Det finns en kärlek som ur svaghet stammar,
okrigisk – tolkad av den fromma sucken
– en kraftlös kärlek, vilken aldrig flammar,
med kvalmig sötma vekligt genomdrucken.

– En kärlek som vill dölja och förlåta
det oförlåtliga – vill skonsamt skyla
det uslas verklighet, det ondas gåta,
som tror sig varm men som är idel kyla.

Väl har du plikt att bryta dina trånga,
stängande cirklar, rätt att eftersträva
klarhet och frid, men du får icke kväva
det vredesmod som lågar mot det vrånga.

Det sinnets lugn där ingen vrede brinner
kan hemligt dig försimpla och förhärda.
Du får ej bli så vidsynt att du finner
förmildringsgrunder för det avskyvärda.

När våldets heros, när "den starke mannen"
låter sin tunga djävulspiska vina
– se till, att ej du glömmor offrets pina
av idel iver att förstå tyrannen.

Kan sådan orätt du med saktmod skåda,
då är till nederlag din klarhet vorden,
då är den frid du vunnit dig till våda
– en stötesten, en styggelse på jorden.

(Filmnyheter 1944:10, sid 9).

- 56 Malmbergs ljus-mörkersymbolik behandlas i Jöran Mjöbergs essä "Det förnekande mörkret", Samlaren 1954, sid 78ff.
- 57 DN 1942-12-06, sid 17, artikeln "Nytt slut på Excellensen!"
- 58 I brev till författaren skriver Åke Runnquist:

Det är följaktligen omöjligt att sluta sig till varför utgivningen -39 inte blev av. Skall man gissa, kan man ju säga att kriget väl kom som en stor chock att man då undvek direkt utmanande utgivning, eftersom Sveriges neutralitet starkt underströks. 1942 var läget visserligen mycket allvarligare för Sverige del men motståndsviljan också mycket mer manifesterad, varför förlaget och författaren kanske då var mer beredda att ta risken.

Till detta resonemang kan tilläggas att risken för beslag med dess ekonomiska konsekvenser var minimal i slutet på 1942. Dessutom var stoffet genom Dramatikerstudions föreställning redan offentliggjort, på så sätt slapp förlaget ifrån att ta första steget.

Det enda bevarade korrektorexemplaret förvaras på Teatermuséet i Göteborg.

I brev till Tor Bonnier 24 september 1942, skriver Malmberg:

Mitt skådespel Excellensen kommer i november upp under Dramatikerstudions egid under regi av Per Lindberg, efter vad det ser ut med förstklassiga skådespelare och på en riktig scen som kvalitetsföreställning. Man kan diskutera, huruvida ett utgivande i bokform under sådana omständigheter möjligen kan anses lämpligt. Jag vet det icke säkert och ville därför gärna höra din mening.

Den 7 december sände Tor Bonnier nytt kontrakt till Bertil Malmberg.

- 59 Förvaras på Drottningholms teatermuseum.
- 60 Kritik mot försoningstanken framkom i bl a PGP:s recension i AB, 1942-11-21, sid 13; liksom hos Sten Selander i SvD, sid 5, Nils Beyer i Soc Dem sid 9; Gustav Johansson i Ny Dag tyckte att scenen var vidrig (sid 4). Herbert Grevenius kompletterar sin recension (ST 1942-11-21) i samlingsutgåvan "Offentliga nöjen", Stockholm 1946, med en kommentar om det nya slutet i bokutgåvan av dramat:

Malmbergs pjäs föreligger just nu som bok och den hör till de goda pjäser som med fördel också låter sig läsas. Genom att den utsänts efter premiären har författaren också kunnat ta vara på de lärdomar själva framförandet givit honom. Den tryckta pjäsen har alltså det nya slut som den nu framträder med. Max ger, skakad av von Blankenaus död, order om att öppna portarna till koncentrationslägret och häktas givetvis omedelbart för högförräderi. Men i denna handling ligger den försoning mellan honom och Elisabet som förut något dimmigt skisserades som en process på lång sikt. Som Max är skildrad skulle det nya som rört vid honom förr eller senare utlöst en liknande handling. Teatern rör sig med en förkortad psykologi, och det nya slutet är därför inte bara riktigt utan även verkningsfullare och därför riktigare. Det är sällsynt att författare så hastigt tillgodogör sig ett scenframförande. Däremot har Malmberg behållit ortsnamnen som efter premiären efter påtryckning från högre

ort strukits vid föreställningarna, rena spegelfakteriet, eftersom ju alla ändå vet vad det är frågan om. (sid 187).

I en intervju kommenterade Malmberg motivet till förändringen:

– Jag har alltid haft en känsla av att slutet inte var tillfredsställande, säger hr Malmberg själv vid en intervju. Jag hade länge sökt en annan lösning. Att jag slutligen fann den berodde på att jag fick se pjäsen spelad. Då framträdde allt på ett omedelbarare sätt, och jag kunde klarare se vad som var psykologiskt riktigt. (DN 1942-12-06, sid 17).

- 61 I Dramatikerstudions program tryckt till premiären står det Buchenwald. Bildmontage från föreställningen finns i Se 1942:49, sid 22f och i Fib 1943:3, sid 1 och 24f.
- 62 Det tycks alltid ha varit tämligen riskfritt att trycka politiskt brännbart material, åtminstone i jämförelse med att uppföra det från en teaterscen. Under det stora censurseklet – 1800-talet – kunde man ganska obehindrad trycka dramatertexter som var helt omöjliga att uppföra. Ingvar Holm har i sin bok "Industrialismens scen", Stockholm 1979, en lång rad exempel på detta, bl a sid 85 och 215.
- 63 Arne Svensson a a sid 54ff.
- 64 Britta von Horn, Hornstötur ur kulissen, Stockholm 1965, sid 196.

Vid två tillfällen protesterade den tyske ministern mot Dramatikerstudions originaluppsättning hos utrikesminister Günther, detta framgår av ett handbrev från Ragnar Kumlin till Arvid Richert, daterat den 30 november 1942. (D N:o 214/753).

Det offentliga framförandet den 27 dennes av Bertil Malmbergs skådespel 'Excellensen' har av Wied i slutet av förra veckan två gånger berörts vid samtal med utrikesministern. Vid det senare tillfället överlämnade han härjämte i avskrift bifogade uppteckning.

Excellensen [Günther] har för sin del meddelat, att avsikten från teaterledningens sida vore att stryka bort allt som lokaliserar styckets handling till ett visst land, hänvisningar till ett visst lands statsöverhuvud etc. Därutöver har Excellensen förklarat sig ej kunna göra något åt saken och tillika understrukt, att styckets innebörd icke är av politisk utan religiös natur.

Wieds uppteckning:

Skådespelet Excellensen av Bertil Malmberg som enligt uppgift från Stockholms-Tidningen 1939 blev avfört från Blanche-teaterns program, på grund av tidsläget, innehåller i sin tredje akt en rad scener som både till innehåll och scentolkning måste anses förolämpande mot det tyska riket och som tycks ägnade att försätta åskådarna i en ovänlig stämning mot Tyskland. Handlingen i tredje akten utspelas dels i sjuksalen, dels på lägerkommendantens kontor i koncentrationslägret Buchenwald. De vid bordet sittande SS-sjukvårdarna spelar kort medan man från ett sidorum under cirka 10 minuter hör piskslag mot en fånge. Under denna tid diskuterar de varför fången inte skriker, konstaterar emellertid sedan till slut nöjda att den pinade dock börjar stöna. Det obehagliga i denna scen,

som måste läggas författaren till last, accentueras särskilt genom regin.

I ytterligare en scen i tredje akten låter sig lägerkommendanten informeras om misshandel av fångar utförd av 4 SS-vakter. Dessa vakter framställas som oangenäma typer.

En motbjudande cynism med anledning av en fånges dödsorsak läggs i den nästa scenen i den där uppträdande lägerläkarens mun, denne medger att misshandel slutligen dock kan anses som dödsorsak trots att han har angivit urinförgiftning. Läkaren ger vid detta tillfälle uttryck åt sin mening att bevakningspersonalens råheter är en nödvändig avspänning i den hårda tjänsten... Det som man särskilt måste hysa betänkligheter emot är regin som använder sig av medel som skrikigt framförande av Horst Wessel-sången, överdrifter när det gäller den tyska hälsningen, stöveltramp, krampaktiga ställningar och rätt uppförande från bevakande SS-personals sida, något som väsentligt förstärker det neddragande intrycket av pjäsen. Också en av huvudpersonerna i pjäsen, lägerkommendanten, är genom regin resp skådespelaren återgiven på ett osympatiskt sätt.

- 65 Opublicerat föredrag med titeln "Om teatern och tiden där borta på andra sidan Bottenhavet". Ingår i Per Lindbergsamlingen på Drottningholms teatermuseum.
- 66 Dramat uppfördes i radio först efter direkta påstötningar från Malmberg. I brev till Hjalmar Gullberg skriver han:

Med dessa rader ville jag höra efter, huruvida inte Radiotjänst skulle kunna ha intresse av mitt skådespel 'Excellensen'. De politiska betänkligheter, som tidigare kunnat ha föfunnits mot dess uppförande i radio, böra ju vid det här laget ha blivit tämligen föremålslösa, då ju stycket visat sig kunna spelas utan något kännbarare ingripande från censuren. Vissa ändringar i den tryckta versionen finge väl göras.

Jag hoppas alltså på ett uppförande. Det vore ju också litet egendomligt, om det inte skulle kunna komma till stånd. I det längsta hade jag nog hoppats, att förslaget skulle komma från Radiotjänst, men då det uteblivit, får jag alltså uppträda som min egen agent. Andra stycken, som väckt någon uppmärksamhet, bruka ju spelas i radio. Varför då icke 'Excellensen'?

Brevet är daterat 1943-07-18, finns i Sveriges Radios teateravdelnings arkiv.

När väl uppförandet bestämts och Olof Molander gjort bearbetning, framfördes från teateravdelningen önskemål om vissa omskrivningar:

För undvikande av onödigt mycket larm i samband med pjäsens framförande tänkte vi föreslå att retuschera några uttryck i stycket. Det skulle innebära att man tog bort eller ersatte för det första alla direkta framsåganden av Herr Hitlers namn, dvs uttrycket 'Heil Hitler!'; vidare att ersätta 'Gestapo' med 'Hemliga statspolisen' eller ännu hellre 'Hemliga polisen'; vidare omnämnande av SS och SA samt om möjligt även 'Stormledare'. Däremot bör man naturligtvis inte gå så långt, att vi raderar ut lokala benämningar såsom Österrike, Tjeckoslovakien etc. Vi vore tacksamma, om Herr

Molander ville gå med på att göra nämnda eufemiseringar av några brännbara begrepp. Vi har ingen censur över oss, men vi är ju också angelägna att inte förskaffa oss någon bara genom utmaningar, som inte är absolut påkallade.

Brev från Henrik Dyfverman till Olof Molander, daterat 1944-02-18. Se vidare Gunnar Hallingberg, Radioteater i 40 år, Stockholm 1965, sid 142, och samme författares Radiodramat, Stockholm 1967, sid 113f. Sveriges Radio har inte Molanders regiexemplar – han var tydligen alltid ovillig att lämna sådana ifrån sig. I brev till författaren, 1979-05-16, skriver Henrik Dyfverman angående Molanders reaktion på ändringsförslagen: "Ingenting talar för att Molander skulle satt sig emot vad som föreslogs."

67 Se tex Louise Drangel, a a sid 148.

8 Lev farligt

- 1 Källa för utgivningsdatum: Svensk bokhandel 1943.
- 2 MT 1944-04-04, sid 11. Recension av Carlo Keil-Möller.
- 3 Axel Kielland, Lev farligt!, Stockholm 1943, sid 313f.
- 4 Lektir 1944:9-21.
- 5 Axel Kielland a a, sid 215f.
- 6 ibid, sid 164f.
- 7 AB 1944-04-04, sid 13.
- 8 Nietzsche, i urval av Carl-Henning Wijkmark, Stockholm 1966, sid 87f.
- 9 Om uttrycket "lev farligt" kan man blä läsa följande i Svensk Uppslagsbok del 17, Malmö 1965:... parollen sedermera upptagen och spridd av blä Benito Mussolini.
- 10 Lektir 1944:9, sid 19.
- 11 David Irving, The german atomic bomb, New York 1967. Boken redogör i detalj för tyskarnas arbete med att framställa en atombomb.
- 12 DN 1944-02-22, sid 30. Initierade skildringar av verksamheten i Rjukan finns i DN 1944-02-23, sid 8. Själva attentatet refererades i DN 1943-02-03, sid 7.

9 Mitt folk är icke ditt

- 1 Inspelningen av filmen blev uppmärksammas när den tilltänkte huvudrollsinnehavaren, Arnold Sjöstrand, drog sig tillbaka. NDA 1944-04-01:

Den stockholmska filmvärlden har i dagarna upplevt en ovanlig knalleffekt: en av den svenska filmens största stjärnor, Arnold Sjöstrand, bröt sitt kontrakt timmarna innan en inspelnings början. Hr Sjöstrand skulle enligt avtal spela den manliga huvudrollen i

Kungsfilms ockupationsfilm 'Mitt land är icke ditt', men när inspelningen igångsattes vägrade skådespelaren medverka med motiveringen att han ansåg rollen vara 'rena självmordet'.

Arnold Sjöstrand är knuten till Sandrewkoncernen, men hade av dir Anders Sandrew utlånats till Kungsfilm. Hr Sjöstrand hade åtagit sig rollen hos det senare bolaget och kontrakt var underskrivet under förutsättningen, att klausulen i hans Sandrewkontrakt om, att han först hade rätt läsa manuskriptet och godkänna rollen var gällande. Sedan kontrakt utväxlats hade hr Sjöstrand enligt vad han själv meddelat vid samtal med Allehandas medarbetare 'tiggt och bett' att få se manuskriptet hos Kungsfilm, men icke förrän sent på e.m. dagen före inspelningens början hade han fått tillfälle titta på manuset.

Han fann då – enligt vad han själv uppger – att rollen i boken förvandlats till en rå angivare, en 'simpel typ', som han icke ville spela (sid 1+24).

Bolaget replikerade i NDA 1944-04-04:

Den manliga huvudrollen i AB Kungsfilms ockupationsfilm 'Ditt folk är icke mitt', i vilken roll, som tidigare meddelats, föranlett Arnold Sjöstrand att bryta sitt 'utlåningskontrakt', har enligt vad bolaget uppger övertagits av Gunnar Björnstrand. Samtidigt har Kungsfilms direktör, Inge Ivarson, tillställt Allehanda ett skriftligt bemötande av hr Sjöstrands uttalande i samband med uppgiften om att han timmarna före inspelningens början vägrat spela rollen.

– Det förefallet som hr Sjöstrand ägnat så stor uppmärksamhet åt andra arbetsuppgifter, kanske rollen hos Luxfilm, att han icke kunnat på rätt sätt tillgodogöra sig innehållet i det manuskript, vi i vanlig ordning tillställt honom, meddelar direktör Ivarson. Den roll, för vilken vi genom Sandrewkoncernen kontraherat hr Sjöstrand, gestaltar icke någon 'rå angivare' mot vilken hr Sjöstrand tycks hysa ett lika deciderat ogillande som vi själva, utan en ockupationsofficer, vilken även han enligt manuskriptet vid två tillfällen uttalar sin bestämda avsky för en i filmen förekommande angivare. Vi hade verkligen inte tänkt att hr Sjöstrand skulle spela båda rollerna. Att rollen är 'en rå och simpel typ', som hr Sjöstrand gör gällande, vilja vi icke gå med på, men vi tillstå, att den är helt olik de övriga typer hr Sjöstrand tidigare gestaltat på film. I vårt kontrakt med Sandrew-koncernen fanns vidare icke någon 'godkännandeklausul', enligt vilken hr Sjöstrand skulle ha rätt att antaga eller förkasta rollen.

Härtill vilja vi endast – för undvikande av missförstånd – tillägga, att dagen efter hr Sjöstrands vägran att spela rollen, uppgörelse träffades mellan oss och Sandrew-koncernen, och att inspelningen pågår, fastän givetvis med en annan skådespelare i den manliga huvudrollen (sid 13)

2 Se t ex Göteborgs Morgonpost 1943-11-12, sid 11; Svenska Dagbladet 1943-10-07, sid 8.

10 Attentat i Paris – Attentatet – Den osynliga muren.

- 1 Folket i bild 1943:nr 41 och framåt.
- 2 UD:s arkiv, dossier I 19 K, brev daterat 1944-02-26.
- 3 Se Ulf Wittrock, Marika Stiernstedt, Stockholm 1959, sid 7.
- 4 Hon skildrar detta besök och sina intryck från Frankrike strax före den tyska ockupationen i boken "Allvar över Frankrike", Stockholm 1940.
- 5 Dramatens program till Attentatet, sid 6.
- 6 Svensk Litteraturtidskrift 1955, "Kvinna om kvinnor", sid 34.
- 7 Sten af Geijerstam i DN 1944-05-13 sid 10; Gustav Johansson (Hjorvard) i Ny Dag 1944-05-13, sid 12.
- 8 Carl Fehrman har studerat motivet i essän "De fyra ryttarna", som ingår i förf "Poesi och Parodi", Stockholm 1957. Se också Bengt Landgren, Hjalmar Gullberg och beredskapslitteraturen, Uppsala 1975 – i synnerhet kapitlet "Om änglarnas liv", sid 203ff.
- 9 Gunnar Axberger har ingående penetrerat eldmotivet i "Diktaren och elden", Stockholm 1959; "Den brinnande skogen", Stockholm 1960; "Diktarfantasi och eld", Stockholm 1967.
- 10 Marika Stiernstedt, Attentat i Paris, Stockholm 1942, sid 256ff.
- 11 Kring ett äktenskap, Stockholm 1953, sid 190f. Jfr Dramatenprogrammet sid 6.
- 12 Ulf Wittrock a a, sid 393.
- 13 "Attentat i Paris" tillkom med Grynzpans handling och öde som incitament, jfr Wittrock, a a , sid 406. Samma gäller Olle Hedbergs roman "Ut med blondinerna", Stockholm 1939, jfr Jöran Mjöberg, Dikt och diktatur, Stockholm 1944, sid 34f. Marika Stiernstedts reaktion på kristallnatten tog sig uttryck i att hon författade ett upprop i Socialdemokraten – 1938-11-13, sid 1 – med anledning av händelserna i Tyskland, detta följdes av ett protestmöte på Auditorium med Torgny Segerstedt och Zeth Höglund som talare, förutom Stiernstedt.
- 14 Stockholm 1948, sid 389f.
- 15 Richard Sasuly, IG-Farben, New York 1947. Sasuly redogör för hur IG även under kriget bedrev långtgående samarbete med framför allt amerikanska Standard Oil. Sedan långt före kriget hade IG kontroll över den engelska kemiindustrin. I takt med tyskarnas krigsframgångar utvecklades IG, de kemiska industrierna i de ockuperade länderna inordnades omgående i kartellen. I Frankrike var man ytterst angelägna om att behaga tyskarna på detta område, de ansvariga hade svårt att reda ut sina insatser efter kriget. Genom sina avtal med amerikanska företag försämrade IG-Farben avsevärt den amerikanska krigspotentialen. IG hade lyckats framställa syntetiska drivmedel och för att inte konkurrera med Standard Oil krävde man att amerikanerna i gengäld skulle inskränka sin produktion av vissa kemikalier. Det fick till följd att USA saknade erforderlig mängd av

en rad vitala material när världskriget startades.

Både de allierade och Tyskland var under kriget kapitalistiska ekonomier, dessutom integrerade i varandra, exempelsamlingen härvidlag skulle kunna mångfaldigas. Med tanke på intressegemenskapen på det ekonomiska området är det missvisande att tala om antagonistiska principer, som Stiernstedt gör i sin roman. Kriget och dess orsaker är ett komplext orsaksnät, men en faktor var att man hade gemensamma intressen i fråga om kontroll och exploatering av vissa marknader. För det tyska storkapitalet var de nya hägrande marknaderna skälet till att man stödde Hitler. England och Frankrike accepterade Tysklands expansionskrav i Rhenlandet, Österrike och Sudet. Möjligen trodde Hitler att hans polska äventyr skulle accepteras i efterhand.

16 Amelie Posse, Åtskilligt kan nu sägas, Stockholm 1949, sid 72.

17 Lund 1935, sid 8f.

18 L Furhammar/F Isaksson, a a, sid 283f.

13 Förkortningar, källor och register

Förkortningar

AB	Aftonbladet
BLM	Bonniers Litterära Magasin
DN	Dagens Nyheter
Fib	Folket i Bild
GHT	Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning
GP	Göteborgs-Posten
IFK	Internationella Filmkammaren
KB	Kungliga Biblioteket
NDA	Nya Dagligt Allehanda
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
SF	AB Svensk Filmindustri
SFS	Svensk Författningssamling
SIS	Statens informationsstyrelse
Soc-Dem	Social-Demokraten
SOU	Statens offentliga utredningar
ST	Stockholms-Tidningen Stockholms Dagblad
SvD	Svenska Dagbladet
Svenska Bio	Svenska Biografteatern AB
UD	Utrikesdepartementet
UFA	Universum Film Aktiengesellschaft

Källförteckning

Otryckt material

- 1 Albert Bonniers förlags arkiv, Stockholm
Brev från Bertil Malmberg till Tor Bonnier 1942-09-24
- 2 Kungliga Dramatiska teaterns arkiv, Stockholm
Chefsdiarium 1939 – brev från Bertil Malmberg till Pauline
Brunius 1939-02-14, regimanskript till Marika Stiernstedts "Attentatet", programblad mm
- 3 Drottningholms Teatermuseum, Stockholm

- Blancheteaterns manuskriptsamling, Per Lindbergsamlingen, programblad mm
- 4 Göteborgs Teatermuseum
Korrektur till den 1939 planerade utgåvan av "Excellensen"
 - 5 Kungliga Biblioteket, Stockholm
Bertil Malmbergsamlingen
 - 6 Litteraturvetenskapliga institutionen, Lund
Leif Arvidssons licentiatavhandling Världspolitisk återverkan i svensk teaterrepertoar 1939-45 I-III, Lund 1965 och 1968
 - 7 Patent- och registreringsverkets bolagsbyrå, Sundsvall
Bolagsakter och årsberättelser
 - 8 Riksarkivet, Stockholm
Statens biografbyrås handlingar, Statens informationsstyrelsens arkiv, Ecklesiastikdepartementets arkiv
 - 9 AB Svensk Filmindustri arkiv, Stockholm
Kontrakt, noterade utlandsförsäljningar, biografredovisningar mm
 - 10 Svenska Filminstitutet, Stockholm
Filmer, manuskript, filmprogram, affischer, stillbilder, tidningsklipp mm
 - 11 Sveriges Radio, Stockholm
Teateravdelningens korrespondens, Olof Molanders bearbetning till radioföreställningen av "Excellensen"
 - 12 Utrikesdepartementets arkiv, Stockholm
Handlingar rörande film och teater 1935-45
 - 13 Österreichische Nationalbibliothek, Wien
Michael Muhrs doktorsavhandling (maskinskriven)
 - 14 Brev från:
Gerd Albrecht, Köln
Henrik Dyfverman, Stockholm
Margit Pereswetoff-Morath, Skövde
Åke Runnquist, Stockholm
Jürgen Spiker, Dortmund
Sven Stolpe, Boxholm
Gösta Werner, Stockholm

Tryckta källor

Officiellt tryck

SOU 1942:36, 1951:1, 1973:53
SFS 1914:356

Dagstidningar, veckotidningar, tidskrifter, årsböcker

Aftonbladet: 1942-11-21, 1944-04-04
Arbetaren: 1942-11-24, 1944-10-03
Basler Nachrichten: 1941-08-26, 1941-08-27
Berner Tagwacht: 1941-08-22
Biografbladet: 1935:1, 1935:5/6, 1935:7/8, 1937:7/8, 1942:10

Biografägaren: 1936:20, 1937:14, 1938:11/12, 1938:18, 1938:19, 1940:13,
 1941:5/6, 1941:12/13, 1941:14, 1942:5/6, 1942:9/10, 1943:9/10
 Bonniers Litterära Magasin: 1939:8 1942:10, 1943:6
 Der Bund: 1941-09-09
 Cinema Quarterly: vol 3:4 (1935)
 La Cinematographie Française: 1937-06-25
 Dagens Nyheter: 1935-04-30, 1936-07-16, 1936-07-22, 1936-07-23, 1936-
 07-30, 1936-08-06, 1936-08-09, 1936-08-14, 1936-08-23, 1939-09-29,
 1939-10-03, 1941-07-25, 1942-10-18, 1942-10-26, 1942-11-25, 1942-12-
 06, 1943-02-02, 1943-02-03, 1944-02-22, 1944-02-23, 1945-01-19, 1952-
 02-17, 1952-02-20, 1952-02-23, 1957-06-28
 Dagsposten: 1942-04-14, 1942-11-21, 1944-05-12
 The Daily Express: 1935-04-25
 Falköpings Tidning: 1941-10-25
 Filmnyheter: 1944:10
 Film-Welt: 1935-05-05
 Folket i Bild: 1943:3, 1943:10, 1943:11, 1943:41ff
 German life and letter: 1951:4
 Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning: 1941-08-19, 1942-11-23, 1942-
 12-16, 1942-12-30
 Göteborgs Morgonpost: 1937-07-06, 1943-11-12
 Göteborgs-Posten: 1935-04-30, 1935-05-03
 Hollywood Quarterly: 1950/51
 Hufvudstadsbladet: 1944-12-15
 Ilta Sanomat: 1942-04-17
 Jahrbuch der Reichfilmkammer 1937–39
 Kooperatören: 1942:18
 Lektyr: 1944:9–21
 Lundagård: 1943:12
 Le Merle Blanc: 1937-05-08
 Morgontidningen: 1944-04-04
 Motion Picture Daily: 1937-03-13
 Motion Picture Herald: 1937-04-17, 1937-06-05
 Die Musik: 1935:2
 Nerthus 1972 sid 173ff
 Neue Zürcher Zeitung: 1941-08-25, 1941-09-09
 New York Times: 1935-04-25, 1941-09-01, 1941-09-02, 1941-09-10, 1941-
 09-11, 1941-09-12, 1941-09-16, 1941-09-17, 1941-09-25, 1941-09-26,
 1941-09-27, 1941-10-17
 Nordens Frihet: 1942-03-11
 Norsk Kinoblad: 1942:1
 Ny Dag: 1942-11-21, 1944-05-13
 Nya Dagligt Allehanda: 1939-10-03, 1939-12-09, 1942-11-11, 1942-11-12,
 1944-04-01, 1944-04-04
 Ord & Bild: 1943 sid 340f, 590f
 Renascence: 1956:3
 Röster i Radio: 1944:9
 Samlaren 1954

Scen och Salong: 1942:10
Se: 1942:49
SF-nyheter: 1937:11, 1942:22
Social-Demokraten: 1938-11-13, 1939-04-23, 1942-11-21, 1942-12-12
Social årsbok 1949 – Samhället och filmen
Stockholms-Tidningen Stockholms Dagblad: 1935-04-28, 1935-04-30,
1941-07-23, 1942-11-21, 1942-12-17
Svensk litteraturtidskrift: 1955:1
Svenska Dagbladet: 1939-10-03, 1939-12-09, 1941-01-19, 1942-04-17,
1942-11-21, 1943-10-07, 1944-05-13, 1944-11-07
Svenska Filmsamfundets årsbok 1935–36, Om film
Svenska Morgonbladet: 1942-09-18
Die Tat: 1941-08-27
Tiden: 1943:10
To-Day's Cinema: 1935-08-24, 1935-08-28, 1935-09-10
Variety: 1935-07-31, 1941-09-03
Veckojournalen: 1942:49
Volkrecht: 1941-08-19, 1941-08-21
Västgöta-Demokraten: 1942-10-20
Völkischer Beobachter: 1935-05-03, 1935-08-25, 1941-07-19, 1941-09-11
Zeitschrift für Musik: 1935 september
Die Österreichische Furche: 1950-09-09

Blandat tryck

Hofmannsthal-Forschungen 1, Basel 1971
Hofmannsthal-Blätter, Häfte 8/9, Frankfurt am Main 1972
IFK Tagung der Internationalen Filmkammer Berlin 16–21 Juli 1941
IFK Tagung der Internationalen Filmkammer Budapest 29 November–3
Dezember 1942
Internationaler Filmkongress Berlin 26 april–1 maj
PM för Årsmötet 1939+1942 (Biografägarförbundet)
Radiotjänst Teaterbrev Nr 6, Frihetens drama, Bertil Malmbergs Excel-
lensen, Stockholm 1944. En introduktion till radioföreställningen av
dramat med förslag till diskussions- och arbetsuppgifter. Brevet är
utarbetat av Gunnar Ollén.
SF 25 år, Stockholm 1944
Sveriges Biografer 1942, Stockholm 1942

Övrig litteratur

Ahlberg, Alf, Bertil Malmberg, Stockholm 1939
Albrecht, Gerd, Nationalsozialistische Filmpolitik, Stuttgart 1969.
Algulin, Ingemar, Tradition och modernism, Stockholm 1969
Andersson, G Bjärlund, E Eriksson I, Motbilder, Stockholm 1978
Asplund, Uno, Chaplin i Sverige, Stockholm 1971

Axberger, Gunnar, Diktaren och elden, Stockholm 1959
 –, Den brinnande skogen, Stockholm 1960
 –, Diktarfantasi och eld, Stockholm 1967
 Becker, Wolfgang, Film und Herrschaft, Berlin 1973
 Béranger, Jean, La Grande Aventure du Cinéma Suédois, Paris 1960
 Bergman, Enar, Diktens värld och politikens, Bertil Malmberg och Tyskland 1908–28, Lund 1967
 Bergom-Larsson, Maria, Ingmar Bergman och den borgerliga ideologin, Stockholm 1976
 Bergström, Lasse, Maskspel med ödets avsikter, i Skott i mörkret, Stockholm 1956
 Björkman, Carl, Svensk film- kultur eller kulturfara?, Stockholm 1937
 Björklund, Carl Johan, Kampen om filmen. En studie i filmens sociologi, Stockholm 1945
 Buchman, Frank, Moralisk upprustning, Karlstad 1940
 Burckhardt, C J, Hugo von Hofmannsthal – Carl J Burckhardt, Briefwechsel, Frankfurt 1966
 Butt, Wolfgang, Mobilmachung des Elfenbeinsturm, Neumünster 1977
 Cadars, P/ Courtade, F, Le Cinema nazi, Paris 1972
 Carlgren, Wilhelm, Svensk utrikespolitik 1939–45, Stockholm 1973
 Conant, Michael, Antitrust in the Motion Picture Industry, Berkeley 1960
 Conradsson, Ivar, Om djur och om människan och djurvärlden – Huvudsakligen om en liten och inställsam, om det skydd den får hos människan, om kelandet med den, Stockholm 1927
 Drangel, Louise, Den kämpande demokratin, Stockholm 1976
 Dymling, Carl Anders, Hamlets age, Stockholm 1956
 Eksteins, Modris, The Limits of Reason, London 1975
 Elmgren, A/ Karlsson, G/, Kilbom K, Vi har byggt oss ett hus, Stockholm 1957
 Fant, Kenne, Skall vi sluta filma, Olof Palme?, Stockholm 1969
 Fehrman, Carl, De fyra ryttarna, författarens Poesi och parodi, Essayer, Stockholm 1957
 Fischer-Hugne, Carin, Ditt folk är icke mitt, Stockholm 1943
 Från George till Kästner. Modern tysk lyrik i svensk tolkning av Bertil Malmberg, Johannes Edfelt och Irma Nordvang, Stockholm 1934
 Furhammar, Leif/, Isaksson, Folke, Politik och film, Stockholm 1971
 Gierow, Karl Ragnar, Ödletid, Stockholm 1937
 –, Vid askens rötter, Stockholm 1940
 –, Rovdjuret, Stockholm 1941
 Goebbels, Joseph, Die Zeit ohne Beispiel, München 1942
 Grevenius, Herbert, Offentliga nöjen, Stockholm 1946
 Hardy, Forsyth, Scandinavian Film, London 1952
 Hallingberg, Gunnar, Radioteater i 40 år, Stockholm 1965
 –, Radiodramat. Svensk hörspelediktning – bakgrund, utveckling och formvärld, Stockholm 1967
 Haukelid, Knut, Kampen om tungvattnet, Stockholm 1956
 Hedberg, Olle, Ut med blondinerna, Stockholm 1939

Hedberg, Tor, Johan Ulfstjerna, Stockholm 1907
 Heiber, Helmut, Goebbels-Reden, Düsseldorf 1971
 Hofmannsthal, Hugo von, Gesammelte Werk in Einzelausgaben, Frankfurt 1945–
 Hollstein, Dorothea, Antisemitische Filmpropaganda, Berlin 1971
 Holm, Ingvar, Från Baudelaire till första världskriget, Stockholm 1964
 –, Roman blir film, Lund 1975
 –, Industrialismens scen, Stockholm 1979
 Horn, Britta von, Hornstötär ur kulissen, Stockholm 1965
 Household, Geoffrey, Attentat mot diktator, Stockholm 1943
 Häggblöf, Gunnar, Möte i Europa, Stockholm 1971
 Irving, David, The german atomic bomb, New York 1967
 Kern, Peter C, Zur Gedankenwelt des späten Hofmannsthal, Heidelberg 1969
 Kielland, Axel, Lev farligt!, Stockholm 1943
 Kierkegaard, Søren, Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift, 2:a upplagan Köpenhamn 1874
 Kracauer, Siegfried, From Caligari to Hitler, Princeton 1947
 Landgren, Bengt, Hjalmar Gullberg och beredskapslitteraturen, Uppsala 1975
 Linder, Erik Hjalmar, Fem decennier av nittonhundratalet, Stockholm 1965
 Lochner, Louis P, Goebbels Tagebücher, Zürich 1948
 Lukács, Georg, Die Zerstörung der Vernunft I–III, Darmstadt 1973–74
 Lundin, Gunnar, Filmregi Alf Sjöberg, Lund 1979
 Lundin, Gunnar, Olsson, Jan, Regissörens roller. Samtal med Alf Sjöberg, Lund 1976
 Luža, Radomír, Austro-German Relations in the Anschluss Era, Princeton 1975
 Malmberg, Bertil, Atlantis, Stockholm 1916
 –, Orfika, Stockholm 1923
 –, Åke och hans värld, Stockholm 1924
 –, Slöjan, Stockholm 1927
 –, Vinden, Stockholm 1929
 –, Illusionernas träd, Stockholm 1932
 –, Dikter vid gränsen, Stockholm 1935
 –, Tyska intryck 1936, Stockholm 1936
 –, Värderingar, Stockholm 1937
 –, Sångerna om samvetet och ödet, Stockholm 1938
 –, Flöjter ur ödsligheten, Stockholm 1941
 –, Excellensen, Stockholm 1942
 –, Utan resolution, Stockholm 1949
 –, Ett stycke väg, Stockholm 1950
 –, Ett författarliv, Stockholm 1952
 –, Förklädda memoarer, Stockholm 1956
 Mann, Wilfried, Der Mann, der Hitler die Ideen gab, München 1958
 Manvell, Roger, Films and the Second World War, London 1974
 Manvell, Roger, Fraenckel, Heinrich, Doctor Goebbels, London 1960

Mjöberg, Jöran, Dikt och diktatur, Stockholm 1944
 Munk, Kaj, Han sitter vid smältdegeln, Stockholm 1939
 Nietzsche, Friedrich, Die Fröhliche Wissenschaft, i Nietzsche Werke V 2, Berlin 1973
 Nietzsche, i urval och översättning av Carl Henning Wijkmark, Stockholm 1966
 Nolte, Ernst, De fascistiska rörelserna, Stockholm 1968
 Pawlovsky, Peter, Die Idee Österreich bei Hugo von Hofmannsthal, Wien 1960
 Posse, Amelie, Åtskilligt kan nu sägas, Stockholm 1949
 Ramm, Fredrik, En diktares förvandling, i författarens, Av kristen rot, Oslo 1945
 Rodin, Gösta, Den svenska filmens glada 30-tal, Stockholm 1976
 Rohde, Peter P, Søren Kierkegaard. Et Geni i en Købstad, Köpenhamn 1962
 Ritter, Fredrick, Hugo von Hofmannsthal und Österreich, Heidelberg 1967
 Sasuly, Richard, IG-Farben, New York 1947
 Schiller, Friedrich von, Schillers estetisk- filosofiska diktning i urval och översättning jämte en inledande essay av Bertil Malmberg, Stockholm 1915
 Schildt, Jurgen, Det pensionerade paradiset, Stockholm 1970
 Schuler, Alfred, Fragmente und Vorträge aus dem Nachlass, Leipzig 1940
 Seeger, Ernst, Die Gesetze und Verordnungen für das deutsche Filmwesen 1–2, Berlin 1933/34
 Simmel, Georg, Tod und Unsterblichkeit i författarens Lebensanschauung, München 1918
 –, Fragmente und Aufsätze, München 1923
 Sington, D./ Weidenfield, A, Goebbels experiment, Stockholm 1943
 Soergel, Albert,/ Hohoff, Curt, Dichtung und Dichter der Zeit, Düsseldorf 1961
 Spiker, Jürgen, Film und Kapital, Berlin 1975
 Starhemberg, Ernst Rüdiger von, Mellan Hitler och Mussolini, Stockholm 1942
 Steinbeck, John, The moon is down, New York 1942
 Stiernstedt, Marika, Majestät, Stockholm 1931
 –, Allvar över Frankrike, Stockholm 1942
 –, Attentat i Paris, Stockholm 1942
 –, Judafolkens nutida tragik, Stockholm 1948
 –, Mest sanning, Stockholm 1948
 –, Kring ett äktenskap, Stockholm 1953
 Stolpe, Sven, Stefan George och andra studier, Stockholm 1956
 –, Krigstid, Stockholm 1976
 Svensson, Arne, Den politiska saxon, Stockholm 1976
 Tegen, Gunhild, En judisk tragedi, Lund 1935
 Thulstrup, Åke, Med lock och pock, Stockholm 1962
 Toller, Ernst, Pastor Hall, New York 1939
 Waldekranz, Rune, Filmen växer upp, Stockholm 1941

—, Swedish Cinema, Stockholm 1959
 —, Modern Swedish Film, Stockholm 1961
 Wennerholm, Eric, Pappa Sandrew, Stockholm 1964
 Werner, Gösta, Den svenska filmens historia, Stockholm 1970, andra
 utökade upplagan 1978
 Westrup, Zenon, Jag har varit i Arkadien, Stockholm 1975
 Winquist, Sven G, Svenska stumfilmer 1896–1931 och deras regissörer,
 Stockholm 1967
 —, Svenska ljudfilmer 1929–69 och deras regissörer, Stockholm 1969
 Wittrock, Ulf, Marika Stiernstedt, Stockholm 1959
 Wolf, Kurt, Entwicklung und Neugestaltung der Deutsche Filmwirt-
 schaft seit 1933, Heidelberg 1938
 Wulf, Joseph, Theater und Film im dritten Reich, Gütersloh 1964
 Värnlund, Rudolf, Ledaren, Stockholm 1935

Personregister

- | | | |
|---|---|-------------------------------------|
| Abendroth, Walter 231 | Bauman, Schamyl 15, 72 | Brecht, Bertolt 229 |
| Ahlberg, Alf 228 | Becker, Wolfgang 48, 55,
218f | Brunius, Pauline 147, 178f,
232 |
| Ahrle, Elof 72, 75, 84, 165 | Beijer, Agne 142, 230 | Brunman, Ernst 89 |
| d'Ailly, Sven 171 | Béranger, Jean 63, 226 | Buchman, Frank 228 |
| Albiin, Elsie 138 | Bergman, Enar 128, 229 | Burckhardt, Carl J 143, 231 |
| Albrecht, Gerd 48, 216 | Bergman, Ingmar 11, 67, 70,
106 | Butt, Wolfgang 231f |
| Alexander II 186 | Bergom-Larsson, Maria 106,
110, 227 | |
| Algulin, Ingemar 145, 231f | Bergström, Lasse 69 | Cadars, Pierre 219 |
| Alker, Ernst 141, 144, 145,
231 | Beyer, Nils 234 | Cammann, Oswald 52 |
| Alw, Gabriel 145f | Billquist, Fritiof 65, 84 | Carlgren, Wilhelm 226 |
| Alving, Barbro 92 | Bjerke, Greta 84 | Carlsson, Sickan 77 |
| Aminoff-Karlén,
Marianne 145 | Bjurman, Gunnar 53, 63,
155 | Carlsten, Rune 64f |
| Andersson, Olof 16, 27ff, 33,
35, 39, 41f, 44ff, 51ff, 61, 63,
67, 71, 94f, 114, 222, 227 | Björklund, Carl Johan 197 | Chamberlain, Neville 149 |
| Apelqvist, Seved 21 | Björkman, Carl 70, 72, 78,
226f | Chaplin, Charlie 35 |
| Arvidson, Leif 227 | Björne, Hugo 138 | Chave, Kotti 79f |
| Aspenström, Werner 229 | Björnstrand, Gunnar 91,
145f, 162, 168f, 238 | Christensson, Irma 166, 181,
183 |
| Asplund, Karl 184 | Blomberg, Harry 226 | Claesson, Stellan 114 |
| Asplund, Uno 9, 36, 220 | Bobrikov, Nikolaj Ivano-
vitj 186, 189 | Clark, D Worth 223 |
| Asquith, Anthony 118 | Boehring, Robert 128, 229 | Colliander, Erland 66 |
| Axberger, Gunnar 239 | Bonnier, Tor 234 | Conant, Michael 213 |
| | Borgström, Hilda 96 | Conradsson, Ivar 106, 227 |
| Bagge, Ragnvald 155 | | Corday, Charlotte 188 |
| Balogh, László 39 | | Corneille, Pierre 142 |
| Barch-Holst, Ulf 43, 221 | | Courtade, Francis 219 |
| | | Dahlqvist, Åke 183 |

- Daim, Wilfried 229
 Dalquist, Valdemar 64
 Damgren, Karl Albert 46f
 Dieterle, William 50
 Dollfuss, Engelbert 140f
 Douglas, Kirk 167
 Drangel, Louise 226f, 237
 Dyfverman, Henrik 236f
 Dymling, Carl Anders 15,
 20, 55, 63, 94f, 114f, 222

 Edfelt, Johannes 142, 184
 Ekman, Hasse 79f, 82, 86,
 106, 124
 Eksteins, Modris 225
 Elmgren, Arne 213
 Engberg, Arthur 147

 Falck, Ragnar 79, 81
 Falk, Lauritz 158, 162f, 165f
 Fant, George 77, 86, 89
 Fant, Kenne (Carl-
 Henrik) 197, 226
 Faustman, Erik (Hampe) 68,
 91, 117, 171
 Fehrman, Carl 239
 Feuchtwanger, Lion 63
 Filmson, se Hanson, Sven Jan
 Fischer-Hugne, Carin 158,
 168, 175
 Fjällström, Emil 79, 81
 Fraenkel, Heinrich 219
 Friedmann, Semmy 65
 Fritsch, Willy 31
 Froehlich, Carl 29, 39, 218
 Furhammar, Leif 113, 227,
 240
 Fürst, Sigge 65, 84f, 170

 Gammelgaard, Arthur 66
 Gavle, Hilding 142, 146, 231
 Geijerstam, Sten af 137, 239
 Gierow, Karl Ragnar 67,
 104, 115f, 118, 121, 176, 184
 Goebbels, Joseph 9, 24f, 28,
 30, 39ff, 43, 60, 199ff, 215,
 222
 Grafström, Sven 44, 46f, 156,
 178

 Gregor, Ulrich 67, 226
 Greven, Albert 222
 Grevenius, Herbert 92, 142,
 234
 Grynspan, Herschel 186, 239
 Grönberg, Åke 72f
 Gullberg, Hjalmar 184, 236
 Gustaf V 156
 Günther, Christian 156, 235
 Gyssling, Georg 36, 53

 Hagel, Richard 231
 Hagman, Emy 75f
 Hagman, Gerd 117
 Hahn, Otto 165
 Hallingberg, Gunnar 236
 Hammarling, Vilgot 46, 221
 Hanson, Lars 79f, 116f, 138,
 145f, 231
 Hanson, Sven Jan
 (Filmson) 163
 Hardy, Forsyth 67, 226
 Harlan, Veit 60, 216
 Harrie, Ivar 227
 Haukelid, Knut 167
 Hedberg, Olle 239
 Hedberg, Tor 230
 Heiber, Helmut 199
 Heidenstam, Verner von 102
 Hell, Erik 165, 179, 181, 193
 Henrikson, Anders 67ff, 78,
 95
 Heydrich, Reinhard 190
 Hildebrand, Weyler 68, 71,
 168, 176
 Himmler, Heinrich 106, 110,
 227
 Hippler, Fritz 222
 Hitchcock, Alfred 118
 Hjorvard, se Johansson,
 Gustav
 Hitler, Adolf 10, 24ff, 29ff,
 37, 50, 59, 61, 87, 92, 95,
 128, 151, 156, 188f, 191,
 215, 219, 225, 229, 236, 240
 Hobbes, Thomas 105
 Hofmannsthal, Hugo
 von 141ff, 231

 Hohoff, Curt 231
 Hollstein, Dorothea 225
 Hollowatyj, Rudolf 230
 Holm, Ingvar 128, 158, 226,
 229, 231, 235
 Holmsten, Karl-Arne 90,
 179, 181, 193
 Horn, Britta von 156, 232,
 235
 Household, Geoffrey 190
 Hugo, Victor 188
 Huizinga, Johan 184
 Hull, David Stewart 215
 Hägglöf, Gunnar 219
 Höglund, Zeth 90, 239

 Idestam-Almqvist, Bengt
 (Robin Hood) 63, 79
 Irving, David 237
 Isaksson, Folke 113, 227,
 240
 Ivarson, Inge 211, 238

 Jadwiga – se Westrup,
 Jadwiga
 Jahr, Adolf 91
 Jason, Alexander 217
 Jodl, Alfred 192
 Johansson, Gustav (Hjor-
 vard) 234, 239
 Josephson, Ragnar 95f
 Järrel, Stig 79f, 92, 106f,
 150, 165, 181, 183

 Kant, Immanuel 127
 Karlsson, Gustaf 213
 Keil-Möller, Carlo 237
 Kern, Peter C 231
 Kerney, Neville 217
 Kielland, Axel 158, 162ff,
 237
 Kierkegaard, Søren 133f,
 136, 139, 229
 Kilbom, Karl 213
 Kjellin, Alf 108
 Klages, Ludwig 128
 Kolaja, Jiri 97ff
 Kollberg, Barbro 75

- Kolmodin, Israel 103
 Kreuger, Ivar 27, 66
 Kumlin, Ragnar 235
- Lagerlöf, Selma 102
 Landgren, Bengt 239
 Lang, Fritz 31, 189f
 Larsson, Börje 82
 Leander, Zarah 29
 Lehnich, Oswald 26, 29, 35, 218
 Liebeneiner, Wolfgang 60
 Leiser, Erwin 48
 Lindberg, Per 68f, 142, 145, 151f, 156, 234
 Lindblad, Arne 66, 76, 84
 Lindegren, Erik 70
 Linder, Erik Hjalmar 228
 Linden, Liane 14
 Lindfors, Viceca 55, 70
 Lindström, Jan Gunnar 51ff, 63
 Linné, Carl von 102
 Ljung, Oscar 89, 94
 Lochner, Louis P 222f
 Loureau, Georges 35
 Lukács, Georg 229
 Lundin, Gunnar 101, 106, 227
 Lundkvist, Artur 120, 228
 Lundquist, Torsten 73, 79
 Luža, Radomír 230
 Löfgren, Marianne 77
 Löwenadler, Holger 77
- Machiavelli, Nicoló 105
 Maetzig, Kurt 191
 Magnusson, Charles 27
 Malmberg, Bertil 10f, 124ff, 184, 228ff
 Mann, Anthony 167
 Mann, Thomas 142
 Mannon, Alfred 36
 Manvell, Roger 219
 Marat, Jean-Paul 189
 Marin, Edwin L 118
 Marin, Jean 167
 Marmstedt, Lorens 15, 155
- Masnata, Albert 43
 Mellvig, Börje 164
 Melzer, Karl 35, 39, 46f, 56, 220
 Mendes, Lothar 63
 Mjöberg, Jöran 232, 239
 Moberg, Vilhelm 94, 227
 Modéen, Thor 66, 72, 75
 Molander, Gustaf 68, 94, 115, 178, 183
 Molander, Harald 94
 Molander, Olof 151, 178, 236f
 Muhr, Michael 144, 231
 Munch af Rosenschiöld, Sven 44, 48, 51, 54f, 221, 222f
 Munk, Kaj 147, 230
 Mussolini, Benito 37, 164, 237
- Natorp, Gull 86
 Niemöller, Martin 231
 Nietzsche, Friedrich 163f
 Nolte, Ernst 229f
 Nordvang, Irma 142
 Nygren, Sven 28, 48, 55, 215, 217f
- Ohlsson, Joel 67f
 Olin, Stig 165
 Ollén, Gunnar 230
 Olsson, Jan 227
 O. R.-t., se Rydqvist, Oskar
 Ortega y Gasset, José 184
 Ortman, Peter 67f
- Pareto, Vilfredo 164
 Patalas, Enno 67, 226
 Pawlovsky, Peter 231
 Peiper, Robert 230
 Pereswetoff-Morath, Margit 47f, 51f, 222
 Persson, Edvard 63, 89ff
 Petersson, Per Gustaf (PGP) 234
 Pettersson, Eric A (Film-Pelle) 48
- Pichel, Irving 187
 Platon 127, 131
 Poppe, Nils 18, 72ff, 76
 Posse, Amelie 192, 240
 Post J:r William 187
 Puscariu, Mihai 39
- Qvarnström, Gunnar 184
- Raether, Arnold 30, 219
 Ramm, Fredrik 229
 Ranniko, Yrjö Erik 50
 Rath, Ernst von 186
 Reinhardt, Max 142
 Reinholdz, Carl 72ff, 76, 79, 81
 Remarque, Erich Maria 36
 Renoir, Jean 36
 Rhudin, Fridolf 63
 Richert, Arvid 39, 42, 178, 235
 Ritter, Fredrick 231
 Robin Hood, se Idestam-Almqvist, Bengt
 Rodin, Gösta 226
 Roeck-Hansen, Harry 232
 Roderick, se Waldekrantz, Rune
 Rohde, Peter P 230
 Romberg, Carl 213
 Rosén, Erik 179
 Rommel, Erwin 110
 Runeberg, Johan Ludvig 102
 Runnquist, Åke 234
 Rydqvist, Oscar (O. R.-t.) 226
- Sandin, Gösta 211
 Sandler, Richard 30, 219
 Sandrew, Anders 13ff, 18, 39f, 237
 Sartre, Jean-Paul 68
 Sasuly, Richard 239
 Schaumann, Eugen 186, 188
 Schenk, Nicholas 223
 Scheuermann, Fritz 23, 29, 59, 225
 Scheutz, Gustav 14, 39, 41f, 45, 49, 51, 53, 222

- Scheutz, Per 15
 Schildt, Jorgen 63, 226
 Schildt, Runar 67
 Schiller, Friedrich von 131, 147
 Schopenhauer, Artur 127
 Schreck, Georg Mathias 50
 Schuler, Alfred 11, 128f, 137, 229
 Schumm, Hans 187
 Schuschnigg, Kurt von 140
 Seeger, Ernst 217
 Segerstedt, Torgny 239
 Selander, Sten 234
 Seyss-Inquart, Arthur 140
 Shakespeare, William 115, 121, 134
 Sherman, Vincent 118
 Siwertz, Sigfrid 67, 103f 230
 Simmel, Georg 134f, 229
 Sinding, Leif 50
 Sington, Derrick 216, 218
 Sjöberg, Alf 62, 67ff, 88, 98, 101ff, 114, 178, 227f
 Sjöberg, Gunnar 79f, 85, 125, 138
 Sjöstrand, Arnold 237f
 Sjöström, Victor 20, 67
 Skoglund, Gunnar 82
 Soergel, Albert 231
 Sorbon, Stina 74
 Sorel, Georges 164
 Spengler, Oswald 184
 Spiker, Jürgen 48, 58, 219
 Starhemberg, Ernst
 Rüdiger von 230
 Steinbeck, John 147, 187, 232
 Stevens, Gösta 115, 118f
 Stiernstedt, Marika 10, 158, 178ff, 239
 Stillier, Mauritz 67, 102
 Stolpe, Sven 97, 128, 136, 145, 148f, 151, 229, 231f
 Strauss, Richard 144
 Strindberg, August 102
 Strindberg, Axel 148f, 232
 Swanström, Karin 114
 Svensson, Arne 9, 155, 220, 235
 Swensson, Carin 74
 Svensson, Georg 142
 Tegen, Gunhild 192
 Thomsen, Hans 155f
 Thorner, Heinz 53
 Thorsing, Oscar 39, 42f, 46, 221
 Thulstrup, Åke 220
 Tidblad, Inga 116, 227
 Tjajkovskij, Peter 169, 175
 Toller, Ernst 231
 Trotskij, Leo 106
 Tunberg, Sven 63, 178
 Wahlberg, Gideon 63
 Wahlgren, Ivar 85
 Waldekranz, Rune (Roderick) 63, 70f, 78, 102, 226ff
 Valdor, Vera 76
 Wallén, Sigurd 72, 91
 Warner, Harry 223
 Vega, Lope de 147
 Weidenfield, Arthur 216, 218
 Veidt, Conrad 63
 Vennberg, Karl 70
 Wennerholm, Eric 209
 Werin, Algot 231
 Werner, Gösta 44, 67, 94, 221, 226f
 Westrup, Jadwiga (Jadwiga) 92
 Westrup, Zenon P 39, 42f, 220, 222
 Wetterholm, Margit – se Pereswetoff-Morath
 Vibe-Müller, Titus 167
 Wied, Victor zu 235
 Wigert, Sonja 168f, 174, 196
 Wijkmark, Carl-Henning 237
 Winckler, Max 37, 57
 Winquist, Sven G 209
 Wittrock, Ulf 186, 239
 Wolf, Kurt 26f, 32, 216f
 Volpi di Misurata, Giuseppe 39
 Wulf, Joseph 218
 Värnlund, Rudolf 231
 York, Carl P. 52
 Zacke, Alvar 82
 Zanuck, Darryl 223
 Zetterling, Mai 109

Register över filmtitlar

- Alle man på post 78f, 87, 98f
 Andra byrån se Deuxième Bureau, Le
 Bara en mor 110
 Beredskapspojkar 72f, 76, 84, 87
 Blyge Anton 14, 90
 Borta med vinden se Gone with the Wind
 Brödernas kvinna 70
 Den blomstertid ... 101ff
 Den osynliga muren 10, 101, 112, 158, 178ff, 197ff
 Den starkaste 101
 Den stora illusionen se Grande Illusion, La
 Den store segraren se Grosse König, Der
 Det brinner en eld 9f, 62, 67f, 70, 88, 95, 99, 112ff, 155, 158, 161, 167, 175ff, 192, 195, 197ff
 Det sägs på stan 69
 Deuxième Bureau, Le (Andra byrån) 34
 Diktatorn se Great Dictator, The
 Elvira Madigan 209
 Emilie Högqvist 56, 68
 En dag skall gry 96ff
 En drottningens hjärta se Herz einer Königin, Das
 En, men ett lejon 68
 En sjöman till häst 90
 En vår i vapen 81f, 87
 Ett brott 67, 99, 101, 114, 226
 Excellensen 10f, 100, 112f, 124ff, 197ff
 Farliga vägar 95
 Foreign Correspondent (Utrikeskorrespondenten) 118
 Fransson den förskräcklige 209
 Freedom Radio (Freedom Radio) 118
 Frihetssändaren Paris se Paris Calling
 Fröken Julie 110
 Första divisionen 69f, 79ff, 87, 98, 209
 General von Döbeln 88, 92, 94
 Gläd dig i din ungdom 68
 Gone with the Wind (Borta med vinden) 54, 214
 Grande Illusion, La (Den stora illusionen) 36
 Great Dictator, The (Diktatorn) 35f
 Grosse König, Der (Den store segraren) 216
 Gubben kommer 68
 Gula kliniken 70
 Hangmen also die (Skräckdagar i Prag) 90
 Halta Lottas krog 73, 209
 Hans nåds testamente 68
 Hem från Babylon 103ff
 Hemsöborna 209, 211
 Hemtrevnad i kasern 73, 78
 Heroes of Telemark. The (Hjältarna från Telemarken) 167
 Herz einer Königin, Das (En drottningens hjärta) 29
 Hets 62, 67, 100, 106ff, 227
 Himlaspelet 100
 Hjältar i gult och blått 72, 75, 84, 87
 Hjältarna från Telemarken se Heroes of Telemark, The
 Homme à abattre, L' (Mannen som skall besegras) 34
 I paradiset 69
 I was a Captive of Nazi Germany 36
 Ich klage an (Jag anklagar) 60
 Intermezzo 56
 Jag är eld och luft 70
 Jud Süß (eng. Makt) 63
 Jud Süß (ty. Jud Süß) 60, 63
 Juninatten 68
 Kadettkamrater 68, 71f, 78f, 87
 Kalle på Spången 89f
 Kampen om atombomben se Kampen om tungtvannet
 Kampen om tungtvannet (Kampen om atombomben) 167
 Kamrater i vapenrock 70
 Karusellen går 73
 Kejsaren av Portugalien 68, 100
 Kornet aer i fare 195
 Kronans kavaljerer 63
 Kronans käcka gossar 72ff, 85, 87, 209
 Kungajakt 67, 101, 104ff
 Kungliga Johansson 70
 Kustens glada kavaljerer 70
 Kvinna ombord 96
 Kärlek och landstorm 70
 Landstormens lilla argbigga 73, 77, 85, 87
 Landstormens lilla lotta 62, 68, 70ff, 87
 Lev farligt 10, 112, 155, 158ff, 195, 197ff
 Livet på landet 209
 Loups entre eux, Les (Vargar emellan) 34
 Lågor i dunklet 100, 106f

- Makt se Jud Süß
 Man Hunt (Människo-
 jakt) 189f
 Mannen som skall besegras se
 Homme à abattre, L'
 Marthe Richard 34, 220
 Med livet som insats 67, 98f,
 101f, 114, 226
 Militant, Le 33f
 Mitt folk är icke ditt 10, 99,
 112, 158, 161, 168ff, 195,
 197ff
 Moon is down, The (Månen
 har gått ner) 187
 Månen har gått ner se Moon is
 down, The
 Människojakt se Man hunt

 Natt i hamn 91
 När länkarna smiddes 21

 Olycksfågel nr 13 73, 78
 Ombyte förnöjer 68
 Ordet 68, 100

 Panik 63, 66
 Paris Calling (Frihetssända-
 ren Paris) 118
 Patrie vous appelle, La 33f
 Pensionat Paradiset 67
 Pettersson & Bendel 61, 63,
 65, 95f
 Pettersson & Bendels nya
 affärer 66, 96, 209
 Prästen som slog knock-
 out 69, 226
 På liv och död 86, 92

 Rat der Götter, Der 191
 Resan bort 110
 Rid i natt 8, 68, 88, 92f
 Road back, The (Vägen tillba-
 ka) 36, 220
 Rännstensungar 209

 Se opp för spioner 92
 Sjöman i frack 91
 Skogen är vår arvedel 21,
 209
 Skåningar 209
 Skräckdagar i Prag se Hang-
 men also die
 Snapphanar 67, 88f, 92, 209
 Snöstormen 209
 Sœurs d'armes 36
 Som folk är mest 92, 106f
 Stiliga Augusta 211
 Stinsen på Lyckås 209
 Striden går vidare 68
 Stål 68
 Swedenhielms 68

 Terre Nouvelle, La (den
 japanska originaltiteln
 okänd) 37

 Traumulus (Traumulus) 29
 Trötte Teodor 63f
 Två människor 100f
 Tystnadens hus 65
 Tåg 56 69, 86, 92

 Underground (Under-
 ground) 118
 Utrikeskorrespondenten se
 Foreign Correspondent

 Valfångare 56, 68
 Vargar emellan se Loups
 entre eux, Les
 Vi behöver varann 21
 Vi masthuggspojkar 91, 209
 Vi mötte stormen 91
 Vi tre 56
 Vi två 56
 Vildmarkens sång 209
 Vägen tillbaka se Road back,
 The
 Vändkorset 21

 Å en sån advokat 209

 Älskling jag ger mig 68
 Än en gång Gösta
 Ekman 209

 Ön 110
 Örlogsmän 82

14 *Summary in English*

In this dissertation the production of fiction film in Sweden during World War II is investigated – emphasizing the interplay between the themes and the line of policy that contemporary Swedish foreign policy followed.

A flexibility on the part of the film producers in regard to taking a stand to contemporary political events is to be expected, bearing in mind that the instructions for the Swedish censoring authority, Statens biografbyrå, prescribes that film which can harm the relations of the state to foreign power, cannot be passed.

No Swedish film was banned during these years.

It is not the produced films alone that stand in focus of the investigation: the organization and economic situation of the film industry is examined, as well as the trade acting of the branch – and also its co-operation with foreign film organizations. The main topics of the dissertation are:

- the analysis of what is known as occupation films, five films produced during the autumn 1943 and the first half of 1944.
- the collaboration between the Swedish film branch and the International Film Chamber.

Foreign Policy

The foreign policy of the Swedish coalition government under Minister Günther is characterized by a pragmatic direction which almost at any cost wanted to keep Sweden outside the war. In order to reach this Government was prepared to meet pressure if this was judged to come from the winning power. During the first years of the war the policy was based on an expected German victory and when Germany firmly claimed the right to transit soldiers on leave through Sweden from Norway this demand was granted as well as the passage of division Engelbrecht from Norway via Sweden in connection with the German attack on the Soviet Union in June 1941.

When the Germans were tied up in Soviet and later after Stalingrad

and the checks in Africa and South Europe had been considerably impaired, the Swedish attitude towards Germany was modified. After Allied pressure the contacts between Sweden and Germany were reduced, particularly regarding the important of iron ore and ball bearing. The war situation had changed and with that Swedish foreign policy.

Statens Biografbyrå co-operated intimately with the Ministry for Foreign Affairs and the military when judging films that could be difficult in relation to foreign power. A great number of Allied anti-Nazi films like Chaplin's *The Great Dictator* (Diktatorn) were forbidden. The Swedish film producers knew which judgements Biografbyrån made and adapted the description of the contemporary time according to this. The topics dealt with in the occupation films could not be presented until 1943/44 on Swedish screens. A description of the occupation of Norway or Austria during the period the foreign policy assumed a German victory had never been passed by the censorship.

An account is given of the origin of the dominating Swedish film companies: Svensk Filmindustri (SF), Sandrews, and Europa Film. SF was founded in 1919 through a fusion between the then Svenska Biografteatern and Film AB Skandia. The new company dominated the market during the sound film era, but the break-through of the sound film a certain new establishment appeared. During the 30's Europa Film and Sandrews were consolidated.

During the war it was these three companies that became the most lucrative through control of film studios and cinemas. SF was still by far the largest company with 100 cinemas of its own.

Thanks to the fact that the import of films was somewhat reduced during the war, opportunities opened for new producers to establish themselves, but these companies quickly disappeared. They lacked economic reinsurances on the cinema side which was the most profitable part of the enterprise, and so they were tied up with the large companies, or became bankrupt. At the end of the war the popular movements entered the film production – a thing which was enforced through the attempts of the film industry to create a monopoly position – via establishing control on the cinema side and strict rules for de-copying of film to a format of 16 mm.

In 1935 representatives of the Swedish film branch took part in a congress in Berlin, where it was decided that an international film organization should be built. The Swedes wanted to take part and when the organization was later constituted in Paris. Direktör Olof Andersson became one of its vice-presidents. The International Film Chamber got its seat in Berlin 1935–37 and was organized according to the pattern of Die Deutsche Filmkammer, the two organizations had the same President –

first Fritz Scheuermann, then Oswald Lehnich. The main office was in Paris 1937–39. Up to the outbreak of the war, when The International Film Chamber was temporarily closed down, it chiefly acted with regard to what is known as "hetzfilm" which the Germans were anxious to stop. Pronouncement against certain French films were distributed in member country by all the local film chambers. In Sweden such an acting could not stop the films, this devolved upon Biografbyrå. The pronouncements, however, could prevent import.

The Germans, who took the initiative to The International Film Chamber, hoped through this to be able to meet with a better market for their own film production, but this did not succeed. Apart from economic motives there were ideological ones which manifested themselves in a wish to stop anti-Nazi film. USA and England never took part in the organization.

In the middle of 1941 The International Film Chamber was re-established as the Germans intended to try to stop all Allied film in all the member countries. This question made the organization collapse, and Sweden whose membership status was not clearly defined, had a great economic interest in the American film, withdrew. But the Swedish trade did not want to get on the wrong side of Germany due to the dependence on unexposed film. The balancing between the Germans and Hollywood succeeded. The reconstruction of the contacts with the International Film Chamber is based on documents from the Swedish Ministry for Foreign Affairs, newspapers, and film periodicals.

The following chapter deals with the production of Swedish fiction films from the outbreak of the war up to the first occupation film *Det brinner en eld* – first performance in August 1943.

The war initiated a different shaping of the military films than during the 30's when they consistently made a joke about the military. Two kinds of military films can be distinguished: a generally hilarious description of the joys of military life, the seriousness of war does not directly make itself felt. In all these films *Beredskapspojkar*, *Landstormens lilla lotta*, etcetera – the little main group of Swedish mobilized soldiers exposes some scoundrel or spy who is effectively put out of action and for this the heroes are rewarded with the girls' favour.

The second type is more serious and the films are made when the war is coming near Sweden. In films like *Alle man på post* and *Första divisionen* the tone is serious and the sacrifice for one's country is brought to the fore as a direct prolongation of military life.

In general film historians speak of new days of glory for Swedish film in the Shadow of the war: this applies above all to films like *Med livet som insats*, direction Alf Sjöberg and *Ett brott* after Sigfrid Siwertz' drama. The director who was responsible for aesthetic reorientation was Sjöberg, why his films from the war years are discussed in considerable detail. The part of the film production which can be called high-quality film was insignificant and is not produced at the expense of the traditional film but was an effect of the increase of production.

It is the general expansion of Swedish film production that makes

quality ventures possible when the demand of farce and comedy had already been supplied to the full. The films *Rid i natt* and *Snapphanar* were partly regarded as anti-German allegories in historical costume, particularly *Rid i natt* was of great importance for the opinion.

The five films *Det brinner en eld*, direction Gustaf Molander after manuscript by Karl Ragnar Gierow, *Excellensen*, direction Hasse Ekman after Bertil Malmberg's drama, *Lev farligt*, direction Lauritz Falk, *Mitt folk är icke ditt*, direction Weyler Hildebrand after Carin Fischer-Hugne's novel *Ditt folk är icke mitt*, and *Den osynliga muren*, direction Gustaf Molander after Marika Stiernstedt's novel "Attentat i Paris", all are about occupations and they are built up according to a similar topical pattern.

The analysis is not confined to the films but take up the subjectmatter in all the existing variants. As regards *Excellensen* and *Den osynliga muren*, the material is put in relation to Malmberg's and Stiernstedt's authorship. The common feature in the films apart from *Lev farligt* – is the conflict between duty and love which arises on account of the occupation. One of the officers in the occupying power has a love-affair with a woman in the conquered country. In the discharge of his official duties he gets into an insoluble conflict: his fulfilment of his duties affects his beloved or her family who in all these cases are tied to resistance movements of different kinds. In this way the officer gets into opposition to his country-men – more or less pronounced. Yet love is consistently sacrificed for duty; apart from *Excellensen* where a reconciliation is hinted at – a revision in relation to the text of the drama.

The criticism of Nazism is not primarily directed towards the above-mentioned officers who are favourably depicted – this in order to be psychologically true as partners of the beloved. Instead the negative qualities in the Nazi ideology and practice are focused and practice are focused on a minor character of crude SS-type, this man is on more or less bad terms with the "nice" Nazi.

Primarily, the films are psychologically drawn up and not political protests which again was an adaption to the existing circumstances.

The film *Lev farligt*, directed by Lauritz Falk after Axel Kielland's novel with the same name, also deals with an occupation. The localization is not stated, but it is obvious that Norway is alluded to. This film is somewhat different compared with the other films. The love-affair between the representatives is gone. Nor is there here any question of a political analysis, rather a film of adventure against a topical background. A small resistance group carries through a number of exemptions and sabotage against the invaders, the film culminates in the blowing of a power station by means of paratroops.

In spite of the liberalization of the censorship it was still not possible to analyse the effects of the war in political terms. It appears from the standpoint of Biografbyrån on *Excellensen* which according to Biografbyrån could not be passed in what was called a political version, with statings of places and names without circumlocutions.

Translated by Margareta Markland

Svensk spelfilm under andra världskriget behandlar ingående tematiken i krigsårens svenska spelfilmer, från de obekymrade militärfarserna i skarven mellan krig och fred fram till de "antinazistiska" filmerna från de sista krigsåren.

Fem svenska filmer från 1943 och 1944 behandlar ockupationer. Likheten med de tyska erövringarna är påfallande om än inte entydigt deklarerad. Stort utrymme ägnas åt analys av dessa filmer; förlagor och versioner av stoff i andra medier granskas ingående. *Excellensen* efter Bertil Malmbergs drama och *Den osynliga muren* efter Marika Stiernstedts roman "Attentat i Paris" motiverar ett närmande till författarnas övriga produktion.

Svensk spelfilm under andra världskriget ger också en kartläggning av den svenska filmbranschens uppbyggnad och dess kontakter med den Internationella Filmkammaren, en organisation med nära förbindelser till Nazi-Tysklands propagandaministerium. Kontakterna var särskilt intensiva åren 1935/36 och 1941. Rekonstruktionen av samarbetet baseras på tidigare outnyttjat källmaterial från Utrikesdepartementet förutom dags- och fackpress. I boken återges två tal av Joseph Goebbels, hållna i samband med Internationella Filmkammarens grundande och nyöppnande.

Jan Olsson har undervisat i film vid Litteraturvetenskapliga institutionen, avdelningen för Dramateater-film, Lunds Universitet.

